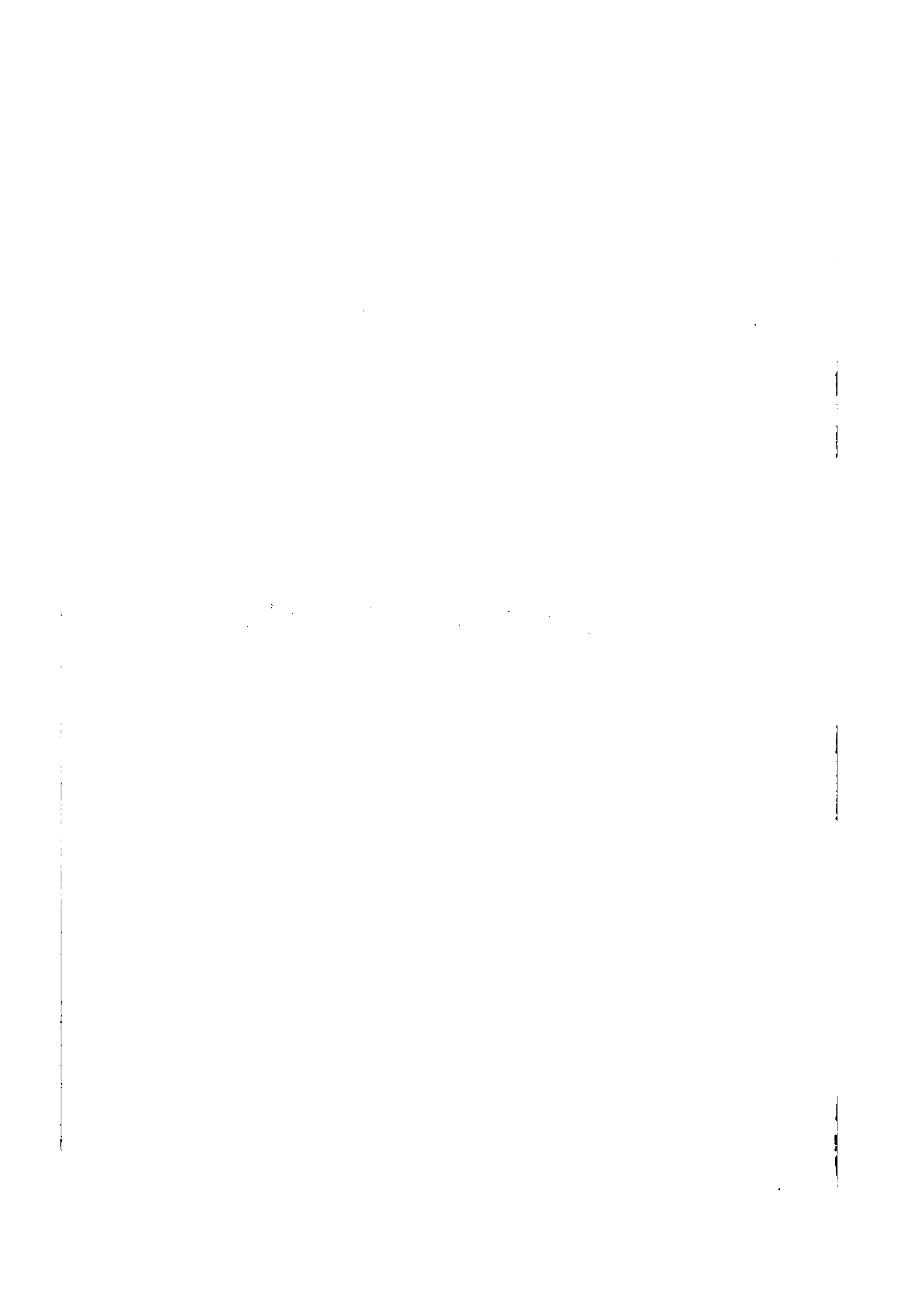

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 12AC P
MUS
358
127
ILLUSTRIRTE KATECHISMEN.
№ 183
Jockisch
Violine u. Violinenspiel
2 M 50 Pf
LEIPZIG, VERLAG von J. J. WEBER.

Katechismus

der

Violine und des Violinspiels.



Katechismus

der

Violine und des Violinspiels

von

Reinhold Jockisch.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1900

Vorwort.

Das Bestreben des Verfassers war darauf gerichtet, den für den Gegenstand sich interessierenden Laien über alles zu orientieren, was für die Beschaffenheit der Violine von Wichtigkeit ist, und ihm einen Ueberblick über die gesamte Technik des Violinspiels zu ermöglichen, zugleich aber auch für den jungen Violinisten von Beruf alle, den Lehren unserer großen Meister entnommenen Regeln zusammenzustellen und durch Mitteilung von Ergebnissen aus eigener Beobachtung und Erfahrung zu ergänzen.

Vielleicht ist die Hoffnung nicht ganz unberechtigt, daß das vorliegende Werkchen als ein Supplement nicht nur zu der soeben im Druck erschienenen „Neuen praktischen Methode des Violinspiels“ des Verfassers selbst, sondern zu jeder praktischen Violinschule überhaupt angesehen werden dürfte.

R. Jockisch.

Inhaltsverzeichnis.

Erste Abteilung.

Die Violine.

Zweite Abteilung.

Das Violinspiel.

Katechismus

der

Violine und des Violinspiels.

Erste Abteilung.

Die Violine.

Erster Abschnitt.

Ueber den Ursprung der Violine.

Die ersten Streichinstrumente, deren man sich zu mehr oder minder künstlerischen Zwecken bediente, erhielten zunächst den Gesamtnamen Viola. Verwendung fanden sie, lange bevor es eine selbständige Instrumentalmusik gab, nur zur Unterstützung des mehrstimmigen Gesanges.

Die Viola da braccio*), Armgeige, und die Viola da gamba, Kniegeige, sind wohl als die Stammeltern aller übrigen Gattungen anzusehen, und die Entstehung dieser letzteren ist hauptsächlich auf das Bedürfnis zurückzuführen, jedem der vier Hauptcharaktere der Menschenstimme (Sopran, Alt, Tenor und Baß) ein diesem möglichst entsprechendes Streichinstrument zur Seite zu stellen.

So wie aus der Vergrößerung der Viola da gamba der Violon oder Violone (die Baßgeige) und das Violoncello (kleine Baßgeige) hervorging, so entwickelte anderseits sich durch Verkleinerung der Viola da braccio allmählich unsere heutige Violine, deutsch Geige genannt.

---

*) Aus braccio ist unsere deutsche Bezeichnung Bratsche für die Altgeige entstanden.

Dieser Entwickelungsprozeß vollzog sich in Italien, in jenem ebenso oft wie zutreffend als „Wiege der Künste" bezeichneten Wunderlande, wo auf dem Gebiete des Instrumentenbaues bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts Kunstwerke geschaffen wurden, die alles, was spätere Meister dieses Faches zu leisten vermochten, unendlich weit überragen.



Fig. 1. Modell einer Straduarigeige.

Trotz eifrigsten Forschens vieler Künstler, Gelehrten und Laien aller Kulturnationen ist bisher nicht mit Sicherheit festzustellen gewesen, wer der eigentliche Erfinder der Violine war, und die Hoffnung, daß dieses immer noch fortgesetzte Bemühen dereinst doch zu einem positiven Ergebnis führen könne, hat wenig Aussicht auf Verwirklichung. Dies liegt in der Natur der Sache, da die ganze „Erfindung" sich zunächst doch darauf beschränkte, die Verhältnisse des Baues der längst vorhandenen Viola in entsprechend verkleinertem Maßstabe auf ein Instrument zu übertragen, welches hinsichtlich seines Tonumfanges und seiner Klangfarbe der menschlichen Sopranstimme möglichst gleichkommen sollte. Es ist daher höchst wahrscheinlich, daß diese Aufgabe von verschiedenen Instrumentenmachern gleichzeitig in Angriff genommen und gelöst wurde.

Die Annahme, Kerlino (ungefähr in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) sei der Erste gewesen, welcher die Viola zur Violine umschuf, ist längst widerlegt. Aber auch der während einer langen Zeit allgemein verbreitet gewesenen Legende, daß der Tiroler Kaspar Tieffenbrucker, der nach seiner Einwanderung in Italien seinen Namen in Gasparo Duiffopruggar umwandelte, in Bologna die ersten Violinen gebaut habe, ist durch die gründlichen Forschungen des französischen Gelehrten Henri Coutagne*) alle Glaubwürdigkeit benommen worden. Nach Coutagnes auf zuverlässige Dokumente gestützten Darlegungen müssen natürlich die in einigen Exemplaren vorhandenen, angeblich von Duiffopruggar herrührenden Geigen, die meist mit vorzüglich ausgeführten Schnitzereien und Malereien reich geschmückt sind, als Fälschungen angesehen werden.

So nebel- und sagenhaft nun auch alles erscheint, was über Duiffopruggar als Geigenmacher in Umlauf gesetzt worden ist, so stempelt ihn dies doch keineswegs zu einer mythischen Persönlichkeit, vielmehr wird sein Name in der Geschichte der Lauten- und Violenbaukunst immer als derjenige eines der ersten Meister seiner Zeit (nach Coutagne lebte er 1514—1570) genannt werden müssen.

Zweiter Abschnitt.

Die italienischen Geigenmacherschulen.

Dem gegenwärtigen Stande der Forschung entsprechend beginnt die eigentliche historische Zeit der Violine für uns erst mit der Gründung der ältesten und berühmtesten Geigenmacherschulen in Brescia und in Cremona.

*) Gaspard Duiffoproucart et les luthiers du XVI. siècle. Étude historique par le Dr. Henri Coutagne. Paris. Librairie Fischbacher. 1893.

Begründer oder doch Hauptrepräsentant der Brescianer Schule war Gasparo Bertolotti, der sich nach seiner Geburtsstadt Salò am Gardasee Gasparo da Salò nannte. Er lebte von etwa 1550—1615.

Eine als besonders schön gepriesene Geige von ihm mit einem angeblich von Benvenuto Cellini geschnittenen Kopf (an Stelle der Schnecke) war im Besitz des berühmten norwegischen Virtuosen Ole Bull.

Als direkter oder indirekter Schüler von Gasparo da Salò beeinflußt, bildete sich Giovanni Paolo Maggini zum selbständigen sehr bedeutenden Meister heran. Seine Arbeitsperiode fällt in die Zeit 1612—1640. Einer ausgezeichneten Magginigeige bediente sich Charles de Bériot bei seinen öffentlichen Vorträgen.

Von den Schülern und Nachfolgern der beiden Brescianer Meister Gasparo da Salò und Paolo Maggini gelang es keinem, diese Vorbilder zu erreichen oder gar zu übertreffen. Den als relativ hervorragend zu Bezeichnenden wird auch Pietro Santo Maggini, ein Sohn des berühmten Paolo, beigezählt.

Weltberühmt, ja in gewissem Sinne weltbeherrschend ist die Cremoneser Schule geworden. Die größten Meister aller Zeiten sind aus ihr hervorgegangen, und eine stattliche Reihe würdiger Schüler und Epigonen hat die von jenen ausgegangenen Traditionen lebendig erhalten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Zunächst war es die Familie Amati, welche den Ruhm ihrer Vaterstadt Cremona begründete und mehrere Generationen hindurch befestigte und steigerte. Das künstlerische Wirken dieser Familie begann mit Andreas Amati (um 1535—1611), als dessen vorzüglichste Arbeit eine für die Kapelle Karls IX. von Frankreich gefertigte Kollektion von Instrumenten (24 Violinen, 6 Violen und 8 Bässe) gerühmt wird, die in Versailles aufbewahrt worden, während der Revolution i. J. 1789 aber spurlos verschwunden sein soll. Andreas Amati vererbte seine Kunst auf zwei Söhne: An-

tonius (geb. um 1555) und Hieronymus (um 1556—1630), welche längere Zeit hindurch gemeinschaftlich arbeiteten und ihre ausgezeichneten Instrumente mit

Antonius et Hieronymus Amati Andreae filii

signierten.

Nikolaus Amati (1596—1684) bezeichnet sich auf den in seinen Instrumenten befindlichen Zetteln ausdrücklich als Sohn des Hieronymus (Hieronymi filius) und als Neffen des Antonius (Antonii nepos). Was die Amatis zu leisten bestrebt und befähigt waren, erreichte in den Werken des Nicolaus den Gipfelpunkt. Mit dem Abschluß seines fleißigen Schaffens (noch im Jahre 1680, also in seinem 85. Lebensjahre, vollendete er eine als Meisterwerk ersten Ranges gepriesene Violine!) war auch die künstlerische Mission der hochberühmten Familie erfüllt; denn sein Sohn Hieronymus (Hieronymus Amati, Nicolai filius), der letzte Amati, welcher sich der Geigenmacherkunst widmete (1649—1740), stand schon nicht mehr auf gleicher Höhe mit seinen großen Vorfahren.

Auch bei den vielen, teils unmittelbaren, teils mittelbaren Schülern der Amatis wiederholt sich noch oft die Erscheinung, daß die Cremoneser Kunst gleichzeitig von mehreren Gliedern oder nacheinander von einigen Generationen einer und derselben Familie erfolgreich ausgeübt wurde. So beispielsweise von Giofredo Cappa Vater (arbeitete in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erst in Cremona, später in Saluzzo) und Giofredo Cappa Sohn (1640—1688 in Saluzzo). Ersterer soll Schüler von Hieronymus und Antonius Amati gewesen sein. Er sowohl als auch sein Sohn lieferte vortreffliche Arbeiten.

Den denkbar höchsten Grad der Vollkommenheit aber erreichten erst Antonius Stradivarius oder, wie seine Zettelinschriften lauten, Straduarius und Joseph Guarnerius. Diese beiden alles überstrahlenden Namen bezeichnen den Inbegriff vollendetster Meisterschaft, die in gleichem Maße zu erringen allen ihren illustren Mit- und Nachstrebenden versagt geblieben ist.

Antonius Straduarius (1644—1737) war Schüler von Nikolaus Amati. Seine geniale Begabung, seine rastlosen Studien und sein unermüdliches Streben nach höchster Meisterschaft führten die vollste Reife derselben herbei, als Stradivari bereits 56 Jahre alt war. Vom Jahre 1700 bis zu 1725, also in einem Lebensalter von 56 bis 81 Jahren, stand Stradivari in der Fülle seiner Kraft. Aus dieser Zeit stammen seine vollkommensten Schöpfungen, seine unvergleichlichen Meisterwerke.

Wenngleich nach dieser Glanzperiode seine Kraft nachzulassen begann und seine Leistungen die frühere Vollendung nicht mehr aufwiesen, so überließ sich der nimmermüde Meister doch noch keineswegs der wohlverdienten Muße. Durch eine Anzahl zum Teil reichbegabter Schüler, die unter seiner Leitung arbeiteten, entstanden hochbedeutsame Instrumente, welche sich der ihnen beigegebenen Signatur:

„Sub disciplina di Ant. Stradivarius"

oder:

„Sotto disciplina di Ant. Stradivarius"*)

durchaus würdig zeigen.

Dabei aber setzte der Meister sein eigenes Schaffen noch fort bis in das höchste Greisenalter. Auf dem Zettel der wahrscheinlich letzten von ihm selbst gebauten Geige hat er durch eigenhändigen Vermerk sein damaliges Alter auf 93 Jahre angegeben.

Von den vielen großen Geigenkünstlern, welche bei ihren öffentlichen Produktionen Instrumente von Antonius Straduarius benutzen, seien hier nur genannt: Joseph Joachim, in dessen Besitz sich drei herrliche Stradivarigeigen befinden, Pablo de Sarasate, Leopold Auer, Hugo Heermann, Benno Walther und Frau Wilma Hallé-Neruda (diese Künstlerin besitzt die früher H. W. Ernst gehörige Geige).

*) Die seltsame Vermischung der lateinischen mit der italienischen Sprache und die häufig inkorrekte Behandlung der ersteren ist eine auffallende Eigentümlichkeit fast aller Cremoneser Meister.

Zu den Schülern Stradivaris zählen auch seine beiden Söhne Francesco (1671—1743) und Omobono. Letzterer, dessen Arbeitsperiode in die Zeit von 1725—1742 fällt, hat nur Weniges und Unbedeutendes geschaffen. Francescos Instrumente hingegen sind zwar nicht von der vollendeten Faktur wie die seines Vaters, aber doch von großartiger Klangwirkung. Eine wundervoll klingende Francesco-Stradivarigeige besitzt und spielt Karl Prill, zur Zeit Konzertmeister in Wien.

Neben Antonius Straduarius nimmt, wie schon bemerkt wurde, Giuseppe Guarneri (1683—1742) den allerersten Rang ein. Die Zettel seiner Instrumente, auf denen er sich Joseph Guarnerius nennt, versah er mit dem Abzeichen ✝ JHS *), welches ihm den Beinamen del Gesù eingetragen hat.

Bereits sein Onkel Andreas und dessen Söhne hatten den Ruhm des Namens Guarneri begründet, dem Joseph durch seine genialen Meisterleistungen den höchsten Glanz verleihen sollte.

Man kann die beste Periode bei Guarneri nicht wie bei Stradivari durch feste Daten präzisieren. Seine bedeutendsten Arbeiten sind mit peinlicher Sorgfalt in allen, auch den kleinsten Einzelheiten durchgeführt. Das Resultat alles dessen ist einerseits höchste Originalität und Schönheit der Form, anderseits größte Fülle und süßester Wohllaut des Tones.

Doch nicht zu allen Zeiten mag der Meister dazu aufgelegt gewesen sein, sein ganzes großartiges Können einzusetzen. Vielmehr zeigt eine Anzahl seiner Instrumente das gerade Gegenteil. Dieselben sollen, einer Sage nach, von Guarneri aus ganz mangelhaftem Material und mit durchaus ungenügenden Werkzeugen im Gefängnis angefertigt worden sein, wo er für politische oder moralische Vergehen

*) In hoc signo (vinces) = Unter diesem Zeichen (wirst du siegen).

eine Strafe abzubüßen gehabt haben soll. Ob dies ganz oder auch nur zum Teil auf Wahrheit beruht, ließ sich bis jetzt nicht ermitteln. Auf seine längst allgemein anerkannte künstlerische Rangstellung bleibt es ja jedenfalls auch gänzlich ohne Einfluß.

Wundervolle Exemplare von Guarnerigeigen waren in den Händen der großen Violinmeister Paganini, Bazzini, Lafont, David u. a.

Paganini hinterließ seine Geige bekanntlich seiner Vaterstadt Genua, woselbst sie, nunmehr ein bloßes Schaustück, in einem Glaskasten verwahrt leider für immer ruht. Auf der früher Lafont gehörigen Geige spielt jetzt Adolf Brodsky, auf der ehemals Davidschen Florian Zajic.

Die bereits vorübergehend erwähnten Vorfahren des Joseph Guarnerius del Gesù waren: Sein Onkel Andreas Guarnerius*) (arbeitete 1660—1700), ein tüchtiger Meister, in der Schule Nikolaus Amatis gebildet, und dessen Söhne Peter (Arbeitszeit 1695—1730) und Joseph (Arbeitsperiode ungefähr 1680—1740). Peter, auf seinen Zetteln Petrus, auch Pietro Guarnerius genannt, war in Cremona geboren, lebte und wirkte aber später in Mantua und baute vorzügliche Instrumente, ebenso Joseph, welcher in Cremona blieb und „Joseph Guarnerius, filius Andreae" zeichnete. Beide übertrafen ihren Vater.

Weitere hervorragende Cremoneser, teils Schüler, teils Imitatoren der Amatis, des Antonius Straduarius und des Joseph Guarnerius del Gesù, sind:

Carlo Bergonzi (1716—1747)**), ausgezeichneter Schüler Stradivaris. Nicht in gleichem Maße bedeutend waren seine drei Söhne Nikolaus, Michel Angelo und Zosimo Bergonzi.

---

*) Arno Hilf (Leipzig) spielt auf einer vorzüglichen Geige von Andreas Guarnerius.

**) Weil über das Geburts- und Sterbejahr der meisten hier noch anzu-[f]enden Künstler bestimmte Angaben fehlen, so soll mit den eingeklammerten [Jahr]eszahlen nur ungefähr die Arbeitszeit derselben angedeutet werden.

Lorenzo Guadagnini (1730—1760), gleichfalls Schüler Stradivaris, als welchen er sich auf einer Anzahl seiner Zettel (Laurentius Guadagnini, alumnus Antoni Straduari)*) selbst bezeichnet. Einige seiner Instrumente datieren aus Piacenza, die meisten aus Cremona.

Joannes Baptista Guadagnini (1740—1780), welcher, wahrscheinlich aus Piacenza stammend, in Mailand arbeitete, und dessen Sohn mit den gleichen Namen Joannes Baptista Guadagnini (1750—1785), der in Parma und Turin seine Werkstätten hatte. Beide imitierten mit vorzüglichem Gelingen Antonio Stradivari. Stanislaus Barcevicz spielt auf einer durch ihren großartigen, in allen Lagen und Nuancen ideal schönen Ton auffallenden Geige von Joannes Baptista Guadagnini.

Gleich dem Namen Joannes Baptista kommt unter den weiteren Angehörigen der Familie Guadagnini auch der Name Giuseppe doppelt vor. Beide Träger desselben waren in ihren Leistungen bedeutend genug, um hier mit genannt zu werden. Der eine derselben arbeitete in Como 1740 bis 1770, der andere in Parma 1760—1800.

Francesco Rugieri (1668—1720), von einigen auch Ruggieri oder Ruggeri geschrieben, und seine Söhne Vincenzo Rugieri (1695—1730) und Giacinto Rugieri. Francesco zeichnete: Ruger, Vincenzo: Rugièr, Giacinto: Figlio di Francesco Ruggero; alle drei aber hatten hinter ihren Namen den Zusatz „detto il per“ (d. h. „der Birnbaum genannt“), wahrscheinlich weil sie gewisse Teile ihrer Instrumente, wie Griffbrett, Wirbel ꝛc., aus Birnbaumholz fertigten. Irgend eine besondere Unterscheidung bei ihren Signaturen erwies sich wohl deshalb als notwendig, weil zur selben Zeit noch einige andere tüchtige Instrumentenbauer mit ähnlich lautenden Namen thätig waren; z. B. Reggieri und die beiden Rogeri.

Giovanni Baptista Rogeri (1666—1730) giebt auf seinen Zettelinschriften (Jo. Bap. Rogerius Bon. Nicolai

*) Statt Antonii Straduarii. Siehe Anm. S. 8.

Amati da Cremona alumnus. Brixiae fecit Anno Domini) Nikolaus Amati als seinen Lehrer, Bologna als seine Geburtsstadt und Brescia als seinen Wohnort an.

Giovanni Baptistas Sohn Pietro Giacomo Rogeri zeichnete: Petrus Jacobus Rogeri fecit Brixiae.

Carolus Bomini (Anfang d. 18. Jahrh.), ein guter Schüler Stradivaris.

Lorenzo Storioni (1770—1799, Cremona).

Giambattista Ceruti (Anfang d. 19. Jahrh.), Schüler von Storioni.

Schon von den bisher aufgezählten Meistern hat, wie aus den jeweilig beigegebenen Notizen zu ersehen ist, so mancher die Cremoneser Kunst auch nach anderen italienischen Städten verpflanzt. In einigen derselben, wie z. B. Florenz, Neapel, Venedig, hatte dies so guten und nachhaltigen Erfolg, daß man in gewissem Sinne wohl von einer Florentiner, Neapolitanischen und Venetianischen Schule sprechen kann, wie dies thatsächlich von einigen Schriftstellern auch geschehen ist. Alle diese „Schulen" standen aber unter dem unverkennbaren Einfluß der Cremoneser, und ihre Unterscheidungsmerkmale sind in der Hauptsache doch nicht erheblich genug, um eine derartige Klassifizierung als durchaus notwendig erscheinen zu lassen. Da es mit dem vorliegenden Werkchen überhaupt nicht darauf abgesehen sein kann, gerade diesen Gegenstand auch nur annähernd erschöpfend zu behandeln, so sollen hier ferner nur die bedeutendsten der noch in Betracht kommenden Namen und die notwendigsten Daten angeführt werden, und zwar, der besseren Uebersicht wegen, in alphabetischer Folge.

Bagatella, Antonio (Padua), hat sich besonders verdient und berühmt gemacht durch eine von ihm verfaßte, im Jahre 1783 von der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua preisgekrönte Denkschrift, welche unter dem Titel „Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen" auch in deutscher Uebersetzung erschienen ist.

Bellosio, Anselmo (Venedig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), Schüler von Sanctus Seraphin (siehe diesen).

Borelli, Andreas (Parma 1735—1746).

Camilli, Camillo (Mantua 1716—1750).

Costa, Pietro Antonio della (Treviso 1660—1700). Einige seiner Instrumente bezeichnet er selbst als nach dem Modell von Antonio und Hieronymo Amati gearbeitete.

Die beiden Deconer, mitunter auch Deconet geschrieben, welche in Venedig arbeiteten. Der eine derselben hieß Giovanni Baptista, der andere Michael.

Gabrielli, Giovanni Baptista (Florenz, Mitte des 18. Jahrhunderts).

Die Familie Gagliano:

Gagliano, Allessandro (ungefähr 1640—1725), nennt sich auf vielen seiner Zettel Schüler Stradivaris.

Gagliano, Nicolo (um 1665—1740) und Gennaro (Januarius) (1700—1750), Söhne des Vorgenannten.

Gagliano, Fernando (1706—1781) und Giuseppe (Arbeitsperiode 1740—1750), Söhne Nicolos.

Alle Gaglianos lebten und wirkten in Neapel.

Garani, Nicolo (Neapel).

Gobetti, Francesco (Venedig 1700—1750).

Grancino, Paolo (Mailand 1665—1690), Schüler von Nikolaus Amati.

Grancino, Giovanni Baptista, Paolos Sohn (Mailand und Ferrara 1690—1730).

Landolfi, Carlo Ferdinando (Mailand im Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts).

Montagnana, Domenico (Cremona und Venedig 1700 bis 1750).

Panormo, Vincenzo (Palermo, Paris und London 1740—1813).

Seraphin, Santo (Venedig, Arbeitsperiode 1710 bis 1748).

Testore, Carlo Guiseppe (1690—1720), und sein ältester Sohn Carlo Antonio (1720—1750). Beide lebten in Mailand und versahen ihre Zettel mit dem Vermerk „in Contrada larga al segno dell' aquila“.

Zanoli, Giacomo (Verona, Anfang d. 18. Jahrh.).

Zanotti, Antonio (Mantua, erste Hälfte d. 18. Jahrh.).

Viele der bisher kursierenden Daten über die Lebens- bezw. Wirkungszeit berühmter altitalienischer Geigenmacher sind durch das i. J. 1885 in Florenz erschienene Forschungswerk „Liutai Antichi e Moderni per Giovanni de Piccolellis“ als unzutreffend erwiesen und richtiggestellt worden. Alle diesbezüglichen Angaben des vorliegenden Werkchens stützen sich auf die ausgezeichnete Piccolellissche Arbeit.

Dritter Abschnitt.

Die Kunst des Geigenbaues in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England.

Unter den **deutschen** Geigenbaukünstlern nimmt Jakob Stainer (Absam in Tirol 1621—1683) den ersten Rang ein. Wenngleich er anfänglich nach italienischen Mustern gearbeitet haben mag, so ist doch die von manchen aufgestellte Behauptung, Stainer habe eine Zeit lang in Cremona bei Nikolaus Amati gearbeitet, nicht zweifellos erwiesen. Eine auffallende Eigentümlichkeit der in jedem Betracht vollendet schönen Arbeiten Stainers*) ist die hohe Wölbung seiner Geigen. Der Ton derselben ist von lieblichster Schönheit, aber nicht ausgiebig genug, um unseren heutigen Anforderungen ganz entsprechen zu können, weshalb Stainergeigen

*) Eine besonders schöne (vielleicht überhaupt die schönste) Stainergeige befindet sich im Besitze des emer. königl. sächs. Kammermusikus Siegert in Radebeul bei Dresden.

von großen Virtuosen gegenwärtig nicht mehr zu öffentlichen Produktionen benutzt werden.

Auf die Zettel seiner Instrumente schrieb Stainer eigenhändig: Jacobus Stainer in Absom prope oenipontum.

Alle gedruckten Stainerzettel sind also Fälschungen.

Marcus Stainer, ein Bruder Jakobs, soll ebenfalls vorzügliche Instrumente gebaut, vielfach aber auch seine Geigen mit den Zettelinschriften seines hochberühmten Bruders signiert haben.

Daß ein Meister von der Bedeutung Jakob Stainers zahlreiche Schüler und Nachahmer finden mußte, ist nur natürlich. Unter diesen sind als hervorragend zu nennen:

Albani, Matthias (Bozen 1621—1673) und dessen Sohn Matthias Albani (Bozen 1650—1709).

Die Familie Klotz in Mittenwald, namentlich Matthias Klotz (1653—1743), dessen Söhne Georg (1687—1737) und Sebastian (geb. 1696), sowie des letzteren Söhne Egidius und Joseph Klotz, und die Meister des 18. Jahrhunderts Rieß (Bamberg), Johannes Schorn (Innsbruck), Jakob Schorn (Salzburg), Daniel Achatius Stadelmann (Wien), Johann Joseph Stadelmann (Wien) und Leopold Withalm (Nürnberg).

Andere deutsche Meister der Vergangenheit arbeiteten meist nach italienischen Vorbildern, z. B.:

Bindernagel (Gotha, im 18. Jahrhundert).

Eberle, J. U. (Prag, Mitte des 18. Jahrhunderts).

Fischer, Zacharias (Würzburg, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts).

Fritsche, Samuel (Leipzig, Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts).

Hassert (Eisenach, im 18. Jahrhundert).

Kämbl, Johannes Andreas (München, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Pfretschner, Gottlob (Cremona, Mitte des 18. Jahrh.).

Schmidt (Kassel, im ersten Viertel des 19. Jahrh.).

Techler, David (1680—1743, Venedig und Rom).

Von den **Niederländern** sind die beiden bedeutendsten:

Bremeister, J. (Amsterdam, Anfang des 18. Jahrh.), und

Jacobs, Henry (Amsterdam 1690—1740), hervorragender Imitator des Nicolo Amati.

Glänzend ist die Kunst des Geigenbaues in **Frankreich** besonders durch die drei Namen Lupot, Gand und Vuillaume vertreten.

Lupot, Nicolas (in Stuttgart 1758 geboren und in Paris 1824 gestorben), der mit seinem in Stuttgart geborenen und daselbst bereits als angesehener Instrumentenmacher thätig gewesenen Vater nach Orléans kam und sich später in Paris niederließ, erwarb sich durch seine vorzüglichen, nach Stradivarischen Modellen gefertigten Instrumente bald bedeutenden Ruf. Wie gerechtfertigt derselbe war, geht u. a. auch daraus hervor, daß Louis Spohr auf seinen vielen Kunstreisen sich meist einer Lupotschen Geige bediente.

Gand, François, der beste Schüler und nachmalige Schwiegersohn Lupots, arbeitete mit bestem Erfolge ebenfalls in Paris, wo er im Jahre 1845 starb.

In der Kunst des Kopierens ein Meister ersten Ranges und rastlos bemüht, das Geheimnis der großen Cremoneser zu ergründen, war

Vuillaume, Jean Baptiste (geb. 1798 in Mirecourt, gest. 1875 in Paris), zugleich mit ausgezeichnetem Erfolge bestrebt, zuverlässige Daten über das Leben und Wirken der italienischen Meister zu sammeln. Camillo Sivori, der einzige Schüler Paganinis, besaß und spielte mit Vorliebe eine von Vuillaume nach Guarneris Modell gebaute prachtvolle Geige.

Erwähnens- und beachtenswert sind von französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts noch:

Bocquay, Jaques, welcher Hieronymus Amati imitierte;

Bertrand;

Comble, Ambroise de (Tournay), der Stradivari kopierte;

Guersan, Louis;
Pierray, Claude; und
Pique (Stradivari-Imitator).

Auch **England** hat einige vortreffliche Meister aufzuweisen. Die hervorragendsten derselben sind:

Banks, Benjamin (1727—1795);
Barak-Norman (1688—1740);
Betts, John (1755—1823);
Dodd, Thomas (Vater), und Dodd, Thomas (Sohn), vorzüglich als Bogenmacher;
Duke, Richard (Arbeitszeit 1750—1780);
Fendt, Bernard (1756—1832);
Fendt, Bernard, des Vorgenannten Sohn (1800 bis 1851);
Fendt, Jakob (1815—1849);
Forster sen., William (1713—1801);
Forster jun., William (1739—1807); und
Wamsley, Peter (im 18. Jahrh.).

Es sind im zweiten und dritten Abschnitt geflissentlich nur diejenigen bedeutenden Instrumentenmacher genannt worden, welche bereits der Geschichte angehören und somit eine völlig objektive Würdigung zulassen. Um auch den Schein irgendwelcher Voreingenommenheit oder Parteilichkeit zu vermeiden, wurde von der Namhaftmachung noch gegenwärtig lebender und wirkender Künstler dieses Faches gänzlich Abstand genommen, obwohl sich unter diesen, zum Glück für unsere und die künftige Zeit, zweifellos sehr tüchtige Meister befinden. Möge sich jeder Violinspieler (der Liebhaber ebensowohl wie der Berufskünstler) bemühen, die Leistungen der in seinem Bereich schaffenden Geigenbauer möglichst eingehend kennen und vorurteilsfrei abschätzen zu lernen. Dies wird beiden Teilen zum Nutzen gereichen.

Im Gegensatz zu allen in unserer bisherigen Darstellung erwähnten Geigenbauern stehen diejenigen, welche ihre Aufgabe weniger von einem künstlerischen, als vielmehr vom rein

industriellen Standpunkt aus erfassen und mit ihrer fabrikmäßig betriebenen Massenproduktion von Instrumenten immerhin verdienstlich genug wirken, indem sie durch erstaunlich niedrige Preisnormierung auch dem fast gänzlich Mittellosen es ermöglichen, in den Besitz einer Geige zu gelangen.

Daß sich unter den in solcher Weise entstandenen Instrumenten auch zuweilen wenigstens relativ gute befinden, kann und soll nicht geleugnet werden.

Die Hauptplätze dieser Geigenindustrie sind Markneukirchen und Klingenthal in Sachsen, Graslitz und Schönbach in Böhmen, Mittenwald in Tirol und Mirecourt in Frankreich.

Vierter Abschnitt.

Die einzelnen Teile der Geige und des Bogens und das Material zu denselben.

Die drei Hauptteile einer Geige sind: die **Decke** (auch Resonanzboden genannt), der **Boden***) (oder Rücken) und die den hohlen Raum zwischen diesen beiden abschließenden, gebogenen Seitenwände, welche man **Zargen** nennt.

In der nach der Mitte zu gewölbten, aus Fichten- oder Tannenholz**) gefertigten Decke sind die Schalllöcher eingeschnitten, welche die Form des Buchstabens f haben und daher allgemein f-Löcher genannt werden.

Boden und Zargen sind gewöhnlich aus Ahornholz hergestellt.

An der inneren Fläche der Decke, ziemlich nahe dem linken f-Loch, ist der sogen. Balken oder Baßbalken,

*) Die Decke wird immer, der Boden häufig aus zwei Teilen zusammengesetzt; doch ist letzterer auch nicht selten aus einem Stück gearbeitet.

**) Bevorzugt wird das Holz der Haselfichte und der sogen. Weißtanne.

eine aus demselben Holze wie die Decke selbst geschnittene, in der Mitte ziemlich starke, nach beiden Enden hin dünner werdende Leiste angeleimt. Auf der rechten Seite, vom rechten *f* aus leicht sichtbar, steht senkrecht zwischen Decke und Boden ein cylinderförmiges Stäbchen, die Stimme oder der Stimmstock, von den Franzosen sinnig l'âme (die Seele) genannt.

Den auf unserer Abbildung (Fig. 2) mit 1 bezeichneten Teil der Decke nennt man die Brust. Die rechts und links oben mit 2 und rechts und links unten mit 3 bezeichneten Teile sind die oberen Backen und die Unterbacken. Der hier rechts und links durch 4 markierte Teil der Zargen bildet die Oberbiegel, 5 bezeichnet die Mittel- und 6 die Unterbiegel.

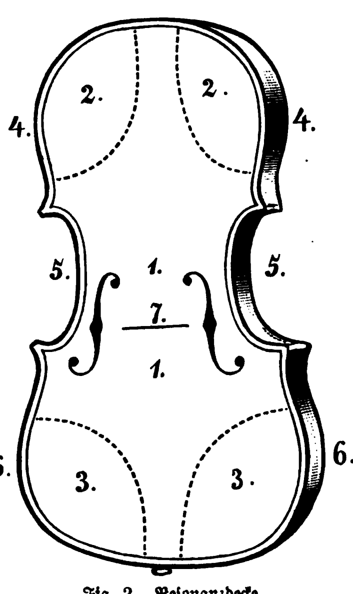


Fig. 2. Resonanzdecke.

Decke, Boden und Zargen sind an der Außenseite, zum Schutz des Holzes gegen nachteilige äußere Einflüsse, namentlich gegen jähen Temperaturwechsel und Feuchtigkeit, mit einem Lack überzogen, welchen die altitalienischen Meister in einer Qualität zu bereiten verstanden, die trotz ernstester Bemühungen und unzähliger Experimente bis heute nie wieder zu erreichen gewesen ist.

Bei allen guten Instrumenten findet man an Decke und Boden eine um den ganzen Rand hinlaufende Einlage aus ganz schmalen Streifen von schwarzgebeizten Ahorn-

holzspänen. Die Instrumentenmacher nennen diese Einlage Aederchen. Maggini liebte es, die Aederchen doppelt einzulegen. Die hier in ihren wesentlichsten Einzelheiten kurz beschriebenen drei Hauptteile (Decke, Boden und Zargen) bilden zusammen das Corpus der Geige. An dessen oberes Ende schließt sich der **Hals** (oder Griff) und an diesen der **Kopf** an. Letzterer besteht in seinem unteren Teil aus dem **Wirbelkasten**, d. h. aus einem hohlen Raum, in dessen beiden Seitenwänden je vier Löcher für die vier **Wirbel** eingebohrt sind (Wirbellöcher). Der obere Teil des Kopfes heißt wegen seiner allgemein gebräuchlichen, an ein Schneckenhaus erinnernden gewundenen Form **die Schnecke**, an deren Stelle man nur ausnahmsweise mitunter einen geschnitzten Menschenkopf oder, wie besonders bei Stainer, auch wohl einen Löwenkopf findet.

Genau in der Mitte der unteren Zargen ist eine kleine runde Oeffnung, welche durch einen Zapfen aus Ebenholz geschlossen wird. An dem nach außen stehenden Ende dieses Zapfens befindet sich der mit demselben meist aus einem Stück geschnittene **Knopf**, an welchem durch eine Schlinge aus Metalldraht oder starker Darmsaite der **Saitenhalter** befestigt ist. Der Saitenhalter, dessen Bestimmung in seinem Namen deutlich ausgesprochen ist, besteht aus einem oben breiten, nach unten schmal zulaufenden Stück Ebenholz*). Das obere breite Ende desselben ist mit vier kurzen und schmalen Einschnitten versehen, deren jeder nach unten in ein kleines Loch mündet, durch welches das zu einem Knoten verschlungene Ende der Saite in den Einschnitt geschoben und von diesem festgehalten wird.

Ein nicht nur zur notwendigen mechanischen Ausrüstung gehöriger, sondern auch für die Klangwirkung höchst

*) Den alten Meistern war das Ebenholz noch nicht so wohlfeil und leicht zugänglich wie uns. Deshalb verwendeten sie, wie aus den schon ziemlich selten gewordenen, für uns auch nicht mehr recht brauchbaren Original-Saitenhaltern derselben ersichtlich ist, dazu meist Birnbaum-, auch wohl Ahornholz. In der Gegenwart bedient man sich dieser Holzarten für Saitenhalter, Griffbrett 2c. fast nur noch bei Geigen ganz geringer Qualität.

wichtiger Teil der Geige ist der **Steg** (ital. ponticello; franz. chevalet; engl. bridge), auf welchem die Saiten in ihrer Spannung zwischen Saitenhalter und Wirbel den ersten Stützpunkt finden. Aus Ahornholz sorgfältig geschnitten und auf zwei sauber geschnitzten Füßchen ruhend, überträgt der Steg die von den Saiten ausgehenden Schwingungen zunächst auf die Resonanzdecke. Daher ist die Beschaffenheit und die richtige Stellung des Steges von höchster Bedeutung für die Qualität des Tons. Je nach der größeren oder geringeren Deckenwölbung und der Lage des Halses wird der Steg höher oder niedriger sein, immer aber wird er genau in der Mitte zwischen den beiden f-Löchern stehen müssen, so daß sich seine Füße genau in gerader Linie mit dem unteren Einschnitt der beiden f-Löcher befinden. (Bei Fig. 2 ist diese Linie mit 7 bezeichnet.)

Baßbalken und Stimmstock haben die Decke an denjenigen beiden Punkten zu unterstützen, an welchen der sehr beträchtliche Saitendruck durch den Steg auf die Decke übertragen wird. Auf der oberen gerundeten Kante ist der Steg mit vier gleichweit voneinander entfernten kleinen Einschnitten (Kerben) versehen; in jedem derselben liegt eine der vier Saiten fest.
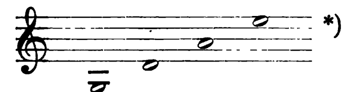
Mindestens von doppelter Länge des schon beschriebenen Geigenhalses ist das demselben aufgeleimte und in seiner allmählich breiter und gerundeter werdenden unteren Hälfte über der Resonanzdecke schwebende **Griffbrett** (ital. tastièra; franz. touche; engl. fingerboard). Es wird aus Ebenholz*) gefertigt und an seinem oberen Ende zu einer kleinen leistenartigen Erhöhung ausgeschnitten, welche von den Geigern **Sattel**, von den Instrumentenmachern auch Chorholz genannt wird.

*) Was schon bei Besprechung des Saitenhalters angemerkt wurde, das gilt auch von dem Griffbrett. Nur bei ganz geringwertigen Geigen finden wir jetzt das Griffbrett aus anderem Material als Ebenholz, während die alten Meister, deren Originalgriffbretter übrigens für unsere heutige Spielweise schon deshalb gänzlich unbrauchbar sein würden, weil sie viel zu kurz waren, dasselbe meist aus Birnbaumholz anfertigten und es dann höchstens mit Ebenholz fournierten.

Dieser Sattel gewährt mit seinen vier Kerben den am Saitenhalter befestigten, über den Steg und das Griffbrett bis zu den Wirbeln gespannten Saiten den zweiten Stützpunkt.

Außer diesem *kleinen Sattel* hat jede Geige auf dem unteren Rande der Decke noch einen gleichfalls aus Ebenholz hergerichteten *großen Sattel*, durch welchen das Aufliegen des Saitenhalters auf der Decke verhindert wird. Auch die kleine Erhöhung am breiten Ende des Saitenhalters selbst, oberhalb der vier Saitenlöcher und -einschnitte, wird von manchen Sattel genannt. Indes wird überall da, wo kurzweg vom *Sattel* die Rede ist, immer nur der *kleine Sattel* am obersten schmalen Ende des Griffbrettes gemeint sein.

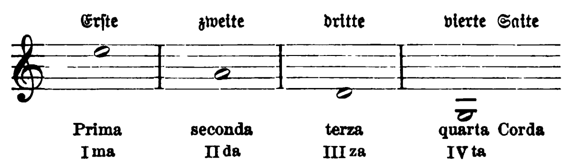
Die vier **Saiten**, deren wegen ihrer Beziehungen zu einigen Teilen der Geige bereits wiederholt flüchtig gedacht werden mußte, sind Fäden von verschiedener Dicke, die aus sorgfältig präparierten, der Länge nach gespaltenen Schafdärmen zusammengedreht werden. Sie werden in Quinten gestimmt, und zwar die tiefste in den Ton g, die nächsthöhere in $\overline{d}$, die folgende in $\overline{a}$ und die höchste in $\overline{\overline{e}}$:



Je höher der Ton ist, in welchen eine Saite gestimmt werden soll, desto dünner wird sie sein müssen, und umge-

---

*) Bei der in der Praxis oft vorkommenden Bezeichnung der Saiten durch Ziffern zählt man sie, im Gegensatz zu den Intervallen einer Tonleiter, *von oben nach unten*, nämlich:



kehrt wird mit der Tiefe des einzustimmenden Tones die Dicke der Saite zunehmen müssen. Daraus ergiebt sich das Stärkeverhältnis der einzelnen Saiten zu einander fast von selbst. Nur für die G=Saite macht sich eine Ausnahme von der aufgestellten Regel notwendig. Wenn man nämlich die G=Saite, wie die drei anderen, lediglich aus Darmmaterial herstellen wollte, so würde sie, der Tiefe des Tones g entsprechend, eine Dicke erhalten müssen, bei der von einer leichten Ansprache und wirklichen Schönheit des Tones kaum die Rede sein könnte. Man überspinnt deshalb eine in der Stärke etwa der E=Saite gleiche Darmsaite mit feinem Kupfer= oder Silberdrahtfaden und erhält so eine G=Saite, welche die beiden erwähnten Eigenschaften in hohem Grade besitzt.

Bei manchen sonst guten, ja selbst vorzüglichen Geigen erweist sich auch eine gewöhnliche, d. h. nur aus Darm hergestellte D=Saite von der normalen, den Verhältnissen des Instrumentes und der drei anderen Saiten angemessenen Dicke als zu stark. Dies äußert sich durch schwere Ansprache und besonders durch einen im piano unklaren und heiseren Klang. Für solche Fälle, aber auch nur für solche, sind die seit neuerer Zeit von C. F. Schmidt in Heilbronn in den Handel gebrachten, wie die G=Saite mit Kupfer= bezw. Silberdraht übersponnenen D=Saiten zu empfehlen. Zwar ist auf diesen der eigentümlich schöne und volle Klang guter Darm=D=Saiten nicht ganz zu erreichen, dafür aber wird bei Benutzung einer solchen übersponnenen D=Saite die manchen Geigen in der tiefen Mittellage anhaftende Heiserkeit und unsichere Ansprache vollkommen beseitigt.

Von großer Wichtigkeit ist das Auffinden desjenigen Stärkegrades der einzelnen Saiten, dessen ein Instrument bedarf, um allen Anforderungen in Bezug auf Tonfülle und sichere Ansprache durchaus genügen zu können. Da sich hierüber wegen der sehr verschiedenartigen Beschaffenheit der Instrumente für jeden Einzelfall geltende Normen nicht aufstellen lassen und auch die Spielweise des Geigers, sowie

dessen physische Kraft mit in Betracht kommen, so wird ein jeder nur durch eigene Versuche zur Festsetzung des jeweilig passendsten Stärkegrades der Saiten gelangen können. Sobald derselbe aber gefunden ist, soll man ihn auch immer beibehalten. Zu diesem Zweck ist die regelmäßige Benutzung eines Saitenmessers (Chordometer) dringend anzuraten.

Eine Saite wird zum Ertönen gebracht, indem man sie mittels des Bogens oder eines Fingers (pizzicato) in Schwingungen versetzt. Nur wenn diese Schwingungen ganz regelmäßig stattfinden, wie dies durch eine in der ganzen Schwingungslänge der Saite vollkommen gleichmäßige Stärke und Dichtigkeit derselben bedingt ist, kann der Ton absolut rein und schön sein. Sehr ratsam ist es, eine Saite, bevor man sie aufzieht, auf ihre Reinheit zu prüfen. Dies geschieht durch ein sehr einfaches und ziemlich zuverlässiges Verfahren, welches Spohr in seiner großen Violinschule wie folgt beschreibt:

„Man nehme die Enden des Zuges (unter Zug ist hier derjenige Teil einer Saite zu verstehen, welcher nach dem Aufziehen genau vom Stege bis zum Sattel reicht) zwischen die Daumen und Zeigefinger beider Hände, spanne die Saite mäßig stark an und setze sie mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen. Sind diese regelmäßig, d. h. bilden sie folgende Figur ohne Nebenlinien (Fig. 3),

Fig. 3. Eine rein schwingende Saite.

so ist der Zug rein und verdient aufgezogen zu werden. Laufen die Schwingungen aber unregelmäßig zusammen und zeigt sich eine dritte Linie, wie bei Fig. 4, so ist die

Fig. 4. Eine unrein schwingende Saite.

Saite falsch. Dann erspare man sich die vergebliche Mühe des Aufziehens und suche gleich nach einem reineren Zuge."

Ebenso treffend äußert sich Spohr in demselben Werke über die notwendige Quintenreinheit der Saiten folgendermaßen:

„Eine Saite ist mit der benachbarten quintenrein, wenn beide, mit demselben Finger niedergedrückt, in allen Lagen die reine Quinte geben. Nun kann eine Saite an sich rein und mit einer anderen, ebenfalls reinen, doch quintenfalsch sein. Dies erklärt sich folgendermaßen: Fast alle Saiten (und folglich auch die meisten einzelnen Züge) sind an einem Ende etwas dünner wie am anderen. Ist dieses Dünnerwerden in der ganzen Länge des Zuges gleichmäßig, so wird die Saite demohngeachtet regelmäßige Schwingungen machen und rein klingen. Nur ist die Oktave dann nicht ganz im Mittelpunkte, und die Intervalle liegen am starken Ende verhältnismäßig näher zusammen als am schwachen. Zwei Saiten, so aufgezogen, daß sich ihre dünnen Enden gegenüberstehen, werden daher, wenn auch an sich rein, doch stets quintenfalsch sein. Will es also nicht gelingen, für alle vier Saiten der Geige Züge aufzufinden, die an beiden Enden von völlig gleicher Stärke sind, so ziehe man die dünnen Enden derselben nur alle nach einer Richtung, so wird man ebenfalls einen quintenreinen Bezug erhalten. Am besten ist es, diese dünnen Enden nach der Seite des Steges unter den Bogenstrich zu bringen, weil dann die Saiten um so leichter ansprechen."

Heutigen Tages ist uns, gleich so manchem anderen, auch die Gewinnung eines quintenreinen Bezuges bequemer gemacht als zu Spohrs Zeiten. Seit ungefähr dreißig Jahren schon werden von verschiedenen Instrumentenmachern und Saitenhändlern durch ein als Geheimnis behandeltes, jedenfalls aber sehr einfaches Verfahren Saiten derart präpariert, daß für deren Quintenreinheit mit ziemlicher Zuverlässigkeit garantiert werden kann. Diese präparierten Saiten klingen nicht ganz so schön wie reine italienische Natursaiten haben aber außer der Quintenreinheit noch die gute Eigenschaft, daß sie von vornherein leicht Stimmung halten und,

trotzdem sie gewöhnlich leicht fasern, doch ziemlich lange ausdauern.

Wie ehemals in der Kunst des Geigenbaues, so nimmt in der Saitenfabrikation noch heute Italien die erste Stelle ein. Die der Saitenbereitung außerordentlich günstigen klimatischen Verhältnisse dieses Landes und das in demselben erzeugte Material (Därme von jungen, d. h. sieben bis höchstens zwölf Monate alten mageren Lämmern) erklären diese Erscheinung von selbst. Die in Deutschland fabrizierten Saiten kommen hinsichtlich der Haltbarkeit den italienischen mindestens gleich, stehen denselben jedoch in Bezug auf Wohlklang beträchtlich nach.

Die von allen vier Saiten am meisten in Anspruch genommene E-Saite hat wegen ihres geringeren Stärkegrades und ihrer hohen Spannung naturgemäß bei weitem nicht die Haltbarkeit der drei übrigen Saiten. Unter ungünstigen äußeren Umständen (wie Feuchtigkeit, große Hitze rc.) kann dies namentlich für solche Geiger, deren Hände leicht in starken Schweiß geraten, geradezu verhängnisvoll werden. Es sind deshalb Versuche gemacht worden, die E-Saite auch aus anderen widerstandsfähigeren Stoffen als Darm herzustellen, so aus Seide, Hanf und endlich auch aus Stahl. Alle diese Fabrikate sind von einer Haltbarkeit, wie sie bei Darmseiten niemals auch nur annähernd erreicht werden kann. Dazu sind sie stets quintenrein und, um schließlich auch des wirtschaftlichen Vorteiles zu gedenken, enorm billig. Natürlich müßten sie mit allen diesen Vorzügen die Darm-E-Saiten längst verdrängt haben, wenn sie diesen gegenüber nicht auch ihre Nachteile hätten. Gewöhnliche seidene E-Saiten sind für alles feinere Spiel, ja eigentlich selbst für Tanzmusik untauglich, weil sie schwer ansprechen, schlecht klingen und sich in einer geradezu unerträglichen Weise dehnen, so daß es langer Zeit bedarf, ehe sie auch nur wenige Minuten hindurch Stimmung halten. Hanf-*)

*) Die besten derselben sind die unter dem Namen »Acribella« bekannten Fabrikate.

und Stahlsaiten hingegen, besonders die letzteren, sprechen ganz vorzüglich leicht an, halten fast vom ersten Moment an ausgezeichnet Stimmung, ermangeln im Klange aber nur jener, einer guten italienischen Darmsaite eigenen Weichheit und Modulationsfähigkeit. Permanentes Spielen auf Stahlsaiten erfordert eine sehr häufige Erneuerung der durch die heftige Reibung mit dem scharfen Metall sehr leicht zerreißenden Bogenhaare und greift die Finger der linken



Fig. 5. Ein Bogen aus ältester Zeit.

Hand empfindlich an. Ueber letzteren Punkt hilft vielleicht in den meisten Fällen, wie über so vieles, die Macht der Gewohnheit hinweg.

Trotz der den Hanf- und Stahlsaiten innewohnenden, wohl kaum jemals ganz zu beseitigenden Mängel muß man dieselben unter gewissen Umständen dennoch entschieden empfehlen, so z. B., wie bereits erwähnt, für Geiger mit Schweißhänden*), sowie für solche, die im Freien, namentlich in Sool- und Seebädern zu musizieren genötigt sind.

Fig. 6. Ein Bogen aus der Zeit: Ende des 18. Jahrhunderts.

Der **Violinbogen**, ursprünglich einem zum Abschießen von Pfeilen bestimmten Bogen ähnlich genug (s. Fig. 5), war auch zu der Zeit, als die Geige durch die italienischen Großmeister bereits die höchste Stufe der Vollendung erreicht hatte, noch immer von einer ziemlich primitiven Beschaffenheit (s. Fig. 6). Erst unter den überaus geschickten und

*) Zur Bekämpfung dieses Uebels erwies sich nach den Erfahrungen des Verfassers eine mehrere Stunden vor dem Spielen streng durchgeführte Enthaltsamkeit von allen Getränken, auch Wasser nicht ausgenommen, in vielen Fällen als recht wirksam. Von offizinellen Mitteln wird Salicylpulver zum Bestreuen und Antisudorin zum Benetzen oder Waschen der Hände als schweißstillend empfohlen.

fleißigen Händen des weltberühmten François Tourte (1747 in Paris geboren und 1835 ebendaselbst gestorben), eines zwar jeder Schulbildung ermangelnden, gleichwohl aber für sein Spezialfach genial veranlagten Künstlers, entwickelte sich der Bogen allmählich bis zu einem Grade von Vollkommenheit, wie er unseren heutigen Anforderungen einzig angemessen ist.

Die Bestandteile des Bogens (Fig. 7) sind: die Stange (St.), ein aus bestem Fernambuc- oder Brasilienholz geschnittener, am Feuer gebogener, elastischer Stab von etwa 73 cm Länge, an dessen oberem Ende sich der Kopf oder die Spitze (Sp.) befindet. In einer Höhlung des Kopfes ist der Haarbezug (H.) befestigt. Dieser besteht aus ungefähr 120 bis 150 präparierten Schweifhaaren von männlichen weißen Pferden. Dicht und gänzlich lückenlos nebeneinander und etwa dreifach übereinander gelegt bilden die Haare gewissermaßen ein etwa 12 mm breites Band. Am unteren Ende des Bogens wird der Haarbezug festgehalten von einem, meist aus Ebenholz (mitunter auch aus Elfenbein) passend zugeschnittenen, mit einer metallenen Zwinge (Z.) versehenen, gewöhnlich mit Perlmutter verzierten Klötzchen, welches man Frosch (Fr.), in Frankreich talon nennt. Eine am Frosch angebrachte, in eine Höhlung der Stange eingesetzte Schraubenmutter und ein vom untersten Endpunkt des Bogens aus in dieselbe eingreifendes Schraubengewinde ermöglichen das An- und Abspannen des Haarbezuges und der Bogenstange. Die Bekleidung des Schraubengriffes (Schr.), sowie die Haarzwinge am Frosch ist von Neusilber, Silber oder Gold. Um den Fingern der rechten Hand auf der

Fig. 7. Ein moderner Bogen.

glattpolierten Bogenstange einen sicheren Halt zu geben, wird diese dort, wo die Finger anzulegen sind, gewöhnlich mit feinen Kupfer- oder Silber-, oder auch Seidenfäden bewickelt (B. Bewickelung). Sehr empfehlenswert ist es auch, diejenige Stelle der Stange, an welche man den Daumen setzt, mit einem Stückchen weichen Leders zu bekleiden, da sonst, namentlich durch eine scharfkantige Stange, bei fleißigem Spielen der Daumen ganz unnötigerweise angegriffen und auf die Dauer recht störenden Schmerzempfindungen ausgesetzt wird.

Die Bogenhaare werden, wenn der Bezug ganz neu ist, mit pulverisiertem Kolophonium*) eingerieben, was am besten durch den Instrumentenmacher selbst geschieht, und später periodisch mit gereinigtem, möglichst echtem Pariser oder nach Pariser Art zusammengesetztem und gegossenem Kolophonium bestrichen.

Fünfter Abschnitt.

Ratschläge beim Ankauf und zur Pflege einer Geige.

Von gleich hoher Wichtigkeit wie für den Sänger ein gutes Stimmmaterial ist für den Instrumentalisten, insbesondere für den Geiger, der Besitz eines gut gebauten, wohlerhaltenen und vor allem schönklingenden Instruments. In beiden Fällen vermag sorgfältige Schulung und bedeutende Kunstfertigkeit wohl bis zu einem gewissen Grade über etwaige Mängel des Materials hinwegzutäuschen, niemals aber diese gänzlich vergessen zu machen.

In erster Linie wird wohl jeder Geiger, dem genügende pekuniäre Mittel zu Gebote stehen, danach trachten, ein alt-

*) Ein Präparat aus Fichtenharz, welches früher zumeist aus der griechischen Stadt Kolophon bezogen worden sein und daher seinen Namen erhalten haben soll.

italienisches, wennmöglich von einem der hervorragendsten Meister gebautes Instrument zu erwerben.

Hierbei ist aber größte Vorsicht dringend anzuraten; denn in Wirklichkeit existieren nicht annähernd so viele echt italienische Geigen als solche, die dafür ausgegeben werden. Auch der einer Geige eingeklebte Zettel ist noch lange kein Beleg für deren Echtheit, da nicht nur die Instrumente, sondern auch die Zettel der alten Meister mit mehr oder weniger Geschick massenhaft nachgeahmt worden sind, die letzteren oft mit solcher Leichtfertigkeit, daß sie von dem einigermaßen Unterrichteten sofort als Falsifikate erkannt werden. Außerdem findet man wirklich echte Zettel, ganz besonders von den großen Meistern Ant. Stradivari, Jos. Guarneri, del Gesù, Amati ꝛc. in Geigen, die von deren Schülern oder Nachahmern gebaut sind. Ferner giebt es sehr viele Geigen, welche nur zum Teil von demjenigen Meister herrühren, dem sie laut Zettel und laut Versicherung des jeweiligen Besitzers oder Händlers zugeschrieben werden. Zuweilen ist nur die Decke echt, Boden und Zargen aber von einem anderen alten oder neueren Instrumentenmacher. Doch der umgekehrte Fall, echter Boden und etwa auch echte Zargen mit falscher Decke, ist viel schlimmer, da die Decke doch immer der wichtigste Teil ist und bleibt. Die von gewiegten Kennern sehr wohl festzustellende Echtheit oder Unechtheit der Schnecke kann wohl für einen Sammler, nicht aber für den praktizierenden Musiker oder Dilettanten sonderlich in Betracht kommen, indem dieser Teil, wenn er nicht gerade abschreckend häßlich ist, für die äußere Erscheinung einer Geige von minder großer und für den Klang derselben von gar keiner Bedeutung ist. Aber auch wenn alle Kenner von der Echtheit einer Geige überzeugt sind, bleibt noch immer die Frage zu beantworten, ob das Instrument auch tadellos erhalten sei. Aeußere Verletzungen (Schrammen, Risse, Sprünge) sind ja augenblicklich zu erkennen; es ist auch leicht zu beurteilen, inwieweit dieselben etwa eine Gefahr für den Bestand des Instruments bedeuten.

Schwieriger ist es, festzustellen, ob das Innere der Geige noch intakt, oder ob es nicht, wie leider so vielfach, „ausgeschabt“ und „gefüttert“ worden ist. In dem Irrglauben nämlich, daß die alten Meisterinstrumente meist zu dick im Holze seien, um leicht genug ansprechen zu können, hat man sehr viele derselben durch Ausschaben (auch „Ausschachteln“ genannt) verdorben. Nachdem dieses fast barbarische Verfahren bald als unsinnig erkannt worden war, begann man, die ursprüngliche und notwendige Dicke der Decke und des Bodens durch ein sogenanntes „Futter“ wieder herzustellen. Von zwei in der Arbeit wie im Klange gleich vorzüglichen Instrumenten eines und desselben Meisters, von denen das eine gefüttert, das andere aber durchaus intakt erhalten ist, wird natürlich das letztere um ein bedeutendes höher im Werte und Preise stehen als das erstere.

Auch der Holzwurm ist ein sehr schlimmer Gast. Eine Geige, in der er sich eingenistet hat, darf man kaum zum Ankauf empfehlen.

Um sich zu versichern, ob eine Geige wirklich auch von dergleichen Mängeln und Gebrechen vollkommen frei sei, ziehe man einen erfahrenen Fachmann, wenn möglich einen als tüchtig anerkannten Geigenbauer oder -reparateur zu Rate, wofern man von dessen Gewissenhaftigkeit und Unparteilichkeit vollständig überzeugt ist.

Die Hauptfrage für den Geiger bleibt natürlich immer: Wie klingt das Instrument? Hat nun eine Geige einen edlen, kräftigen, in allen Lagen gleichmäßig schönen und weittragenden Ton, so gebe man sich mit deren Besitz zufrieden, auch wenn sie keinen berühmten Namen trägt. Ja, sollte man nicht eigentlich jede Geige, die, bei einem gefälligen Aeußeren, allen diesen Forderungen gerecht wird, selbst dann, wenn sie von Müller, Lehmann oder Schulze gebaut wäre, einer mißratenen Guarneri, einer durch Pfuscherhände verdorbenen Stradivari oder dgl. entschieden vorziehen?

Man lasse sich durch nichts täuschen oder bestricken; denn auch in diesem Punkte gilt das Dichterwort: „Drum prüfe, wer sich ewig bindet, — der Wahn ist kurz, die Reu' ist lang." Und recht gründlich nehme man eine solche „Prüfung" vor. In einem Raum, mit dessen akustischen Verhältnissen man vollständig vertraut ist, spiele man die zu erwerbende oder zu beurteilende Geige und zum Vergleich auch eine als trefflich bewährte.

Weil nun der Spieler selbst nur die Klangwirkung in allernächster Nähe, ja fast ganz direkt vor seinem Ohr, nicht aber zugleich die Wirkung in die Ferne (die Tragfähigkeit des Tones) beurteilen kann, so ist auch die Meinung sachverständiger Zuhörer einzuholen. Sehr ratsam ist bei solcher Prüfung das lange Aushalten jedes Tones von [Notenbeispiel] an chromatisch aufwärts bis zu [Notenbeispiel: 8] in allen Stärkegraden vom *pp* bis zum *ff*. Es giebt ganz vorzügliche Geigen, auf denen ein bestimmter Ton „nicht steht" oder, wie man wohl auch besonders bei Tönen der tieferen Saiten zu sagen pflegt, „bullert". Zuweilen tritt dieser Uebelstand nur dann sehr störend hervor, wenn die betreffende Saite nicht ganz rein ist oder den dem Instrument gerade angemessenen Stärkegrad nicht hat. Ist durch Versuche mit anderen, tadellos rein schwingenden Saiten der Fehler nicht zu beseitigen, so kann oftmals ein guter und vielerfahrener Instrumentenmacher noch Abhilfe schaffen durch kleine mit dem Baßbalken oder dem Stimmstock vorzunehmende Veränderungen. In manchen Fällen aber ist das Uebel gänzlich unheilbar und muß in Geduld ertragen werden.

Aus allem hier Gesagten ist wohl deutlich genug zu erkennen, daß einem beim Ankauf einer alten Geige gar

mancherlei Leimruten und Fußangeln gelegt werden können, an denen mitunter wohl auch ein sonst recht vorsichtiger Mann hängen bleiben kann. So vielen und großen Gefahren ist man nicht ausgesetzt, wenn es sich um den Erwerb einer neuen Geige handelt. Doch auch hierbei ist Vorsicht vonnöten. Unter den Geigenbauern der Gegenwart findet man zum Glück treffliche rechtschaffene Künstler, die den sonst oft genug gemißbrauchten Ehrentitel „Meister“ gar wohl verdienen. An einen als solchen anerkannten sich zu wenden, sei in erster Linie empfohlen. Freilich hat es auch Künstler gegeben, und es giebt deren noch jetzt, die, anstatt aus dem denkbar besten Material nach altbewährten Traditionen und Prinzipien zu schaffen und die natürliche Entwickelung ihrer Instrumente dann der Zeit zu überlassen, bestrebt waren, Neuerungen zu ersinnen, um auf anderem, möglichst kurzem Wege zu denselben glänzenden Resultaten wie die alten Meister zu gelangen. Alle dergleichen Versuche haben sich bis jetzt als Irrtümer erwiesen. Besonders nachdrücklich muß gewarnt werden vor Geigen, die aus sogen. präpariertem, d. h. künstlich ausgetrocknetem oder gebackenem Holze gefertigt sind. Die Erfahrung hat gelehrt, daß solche Geigen anfänglich zwar bestrickend schön klingen, daß sie aber schon nach Verlauf einiger Jahre ihre Kraft und sonstigen guten Eigenschaften mehr und mehr verlieren und schließlich fast völlig wertlos werden.

Man soll von einer neuen Geige, auch wenn sie aus gutem alten Holze nach allen Regeln der Kunst und mit größter Gewissenhaftigkeit gearbeitet ist, nicht verlangen, daß sie alsbald ebenso schön klinge wie eine gute alte Violine. Jede Geige muß eben erst „ausgespielt“, d. i. viele Jahre, ja Jahrzehnte hindurch fleißig gespielt werden, ehe sie sich bis zu demjenigen Grade von Tonschönheit entwickeln kann, zu dessen Erreichung sie überhaupt fähig ist. So wenig auch das Geheimnis der alten Cremoneser Instrumente bisher gelüftet werden konnte, so steht doch fest, daß ein nicht geringer Teil des denselben innewohnenden Klangzaubers

darin liegt, daß sie sehr viel gespielt wurden. Man hat in unserer Zeit alte Meistergeigen aufgefunden, die nachweislich noch gar nicht oder doch nur äußerst wenig gespielt worden waren und die dann auch trotz ihres hohen Alters alle Merkmale neuer Geigen aufwiesen *).

Wenn, wie es wiederholt geschehen ist, neuere Geigenbauer ihre Fabrikate mit der Behauptung anpreisen, daß diese in Bezug auf Tonqualität den besten Stradivari- und Guarnerigeigen gleichkommen oder dieselben gar noch übertreffen, und wenn dies auch durch schriftliche Zeugnisse mehr oder minder bekannter Virtuosen bestätigt wird, so mag man die Naivität oder Verblendung der einen und die Gutmütigkeit oder Leichtfertigkeit der andern bewundern, im übrigen aber die Sache als das ansehen, was sie in Wirklichkeit ist, nämlich: Reklame. Periodisch taucht auch immer wieder das Gerücht auf und findet durch einen großen Teil der Tages- und Fachpresse Verbreitung, daß es diesem oder jenem gelungen sei, das Geheimnis der altitalienischen Lackbereitung zu ergründen und daß nun auch ganz neue mit diesem wiedererfundenen Lack überzogene Geigen plötzlich mit den auserlesensten alten Originalinstrumenten erfolgreich konkurrieren könnten. So oft auch dergleichen Heilsverkündigungen sich noch wiederholen mögen, stets werden sie, wie bisher immer, gar bald verstummen. Noch wissen wir übrigens nicht bestimmt, ob nicht auch die Zauberkraft, welche der Lack der alten Cremoneser auf unser Auge ausübt, wenigstens zum wesentlichen Teile seinem Alter zuzuschreiben sei. Fast ganz sicher aber wissen wir dagegen, daß der Lack, wenn er von schlechter Beschaffenheit oder in unverständiger Weise aufgetragen ist, wohl positiv zu Ungunsten, im anderen Fall jedoch höchstens relativ zu Gunsten der Tonqualität von Einfluß sein kann.

Obschon nun auch beim Ankauf einer neuen Geige Täuschung und Schädigung nicht immer gänzlich ausge-

*) Zwei Gaglianogeigen, die der Verfasser vor einigen Jahren sah, waren noch nicht einmal lackiert.

schlossen erscheint, so ist doch das Risiko, schon wegen des weit geringeren Kaufpreises, gewöhnlich nicht annähernd so groß wie oftmals bei alten Instrumenten. Für Studienzwecke und Orchesterspiel ist die Verwendung einer solid gearbeiteten neuen Geige entschieden zu empfehlen. Fleißige Spieler haben in diesem Fall die Genugthuung, beobachten zu können, wie im Laufe der Jahre gewissermaßen unter ihren Händen ein solches Instrument sich zu immer größerer Vollkommenheit entfaltet.

Alte wie neue Geigen bedürfen, wenn sie auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit erhalten bleiben sollen, in gleichem Maße einer sorgfältigen Pflege und Beobachtung. Vor allem müssen schädliche äußere Einflüsse (heftige Erschütterung, Feuchtigkeit, häufiger schroffer Temperaturwechsel u. dergl. m.) nach Möglichkeit ferngehalten werden. In einem gegen diese Feinde des Instruments hinreichenden Schutz gewährenden Kasten ist die Geige aufzubewahren, sobald sie nicht gespielt wird. Stets soll sie reinlich gehalten und jedesmal nach dem Spielen mit einem seidenen Tuche von dem Kolophoniumstaub gesäubert werden, welcher, wenn man ihn längere Zeit hindurch nicht entfernt, allmählich zu einer Kruste verhärtet und so nicht allein das Aussehen des Instruments arg verunstaltet, sondern dasselbe auch dadurch erheblich schädigt, daß er die Poren des Holzes zum Teil verstopft und dessen Schwingungen behindert. So selbstverständlich dies auch erscheinen mag, so muß es dennoch hier energisch betont werden, da es noch immer minder erfahrene Musiker und Laien giebt, welche glauben, daß das Liegenlassen des Kolophoniumstaubes einer Geige zum Vorteil gereiche. Wenn es gilt, eine in solcher Weise vernachlässigte Geige von der bereits festangesetzten Schmutzschicht zu befreien, so träufele man ein wenig Saft aus einer rohen Zwiebel auf ein seidenes Läppchen und reibe mit dem letzteren dann so lange auf den mit einer Kolophoniumkruste überzogenen Stellen, bis sich dieselbe auflöst und der davon verdeckt gewesene Lack wieder in seinem ursprünglichen

Glanze zum Vorschein kommt. Dies ist ein vielleicht nicht allgemein bekanntes, doch bewährtes und durchaus unschädliches Verfahren. Scharf ätzende Flüssigkeiten wie etwa Spiritus oder dergl. würden den festgelagerten Schmutz freilich noch viel schneller beseitigen, zugleich aber auch den Lack vernichten. Unkundige seien nachdrücklichst davor gewarnt.

Aufmerksame Beobachtung ist immer der richtigen Stellung des Steges zuzuwenden. Der Steg soll möglichst lotrecht stehen; eher darf er ein ganz klein wenig nach rückwärts (d. h. auf den Saitenhalter zu) geneigt sein, als nach dem Greifbrett hin. Durch plötzliches Reißen der E-Saite erhält der Steg immer einen Ruck nach vorwärts. Ein vorsichtig ausgeübter Druck mit Daumen und Zeigefinger bringt ihn dann leicht wieder in seine normale Stellung. Unterläßt man diese Korrektur nach wiederholtem Saitenspringen, so wird der Steg sehr bald eine Neigung nach vorn erhalten, sich schief ziehen und endlich sogar umfallen, wodurch dann auch nicht selten der Stimmstock zu Falle kommt. Um diesen wieder aufzurichten und genau an die ihm zukommende Stelle zu bringen, bedarf es eines diesem Zwecke dienenden Werkzeugs und einer in dieser Prozedur sehr geübten Hand. Darum sollte man es nie so weit kommen lassen. Ist das Unglück aber dennoch einmal geschehen, so beeile man sich, die Saiten herabzulassen*) und die Geige dem Instrumentenmacher zu übergeben, dem man eventuell auch den Ersatz eines zerbrochenen oder krummgezogenen Steges durch einen neuen überlassen sollte, wenn man das Zurichten eines solchen nicht gründlich gelernt hat. Es ist nachteilig, wenn man die Geige längere Zeit ohne E-Saite liegen läßt; also sorge man nach dem Reißen derselben immer baldigst für Ersatz.

---

*) Bei Wiederaufrichtung eines umgefallenen Steges sind ebenfalls die Wirbel um ein bedeutendes herunterzudrehen und ist darauf zu achten, daß auf die höhere Kante des Steges die G-Saite, auf die niedrigere die E-Saite zu liegen kommt.

Manche Laien haben die Gewohnheit, nach dem Spielen die Spannung der vier Saiten stets auf ein Minimum zurückzuschrauben, um so deren Haltbarkeit zu verlängern und zugleich die Geige von dem Druck, welchen die straffgespannten Saiten ausüben, zu entlasten. Dies ist jedoch nicht ratsam, da eine solchermaßen behandelte Geige niemals gut Stimmung halten kann. Höchstens darf man die E-Saite mit Rücksicht auf ihre geringere Haltbarkeit und höhere Spannung nach beendigtem Spiel ein wenig, etwa einen halben Ton, tiefer stimmen. Die drei anderen Saiten aber soll man beständig in der Normalstimmung belassen und von dieser überhaupt nur in besonderen, nach Möglichkeit zu vermeidenden Ausnahmefällen abweichen.

Von Zeit zu Zeit muß die Saite, mittels welcher der Saitenhalter am Knopf befestigt ist, daraufhin untersucht werden, ob sie noch ganz unverletzt und somit im stande sei, ihre schwere Belastung auch fernerhin sicher zu ertragen. Niemals darf es dahin kommen, daß sie reißt, da dies immer das Fallen des Steges, meist auch der Stimme, also eine Revolution für das ganze Instrument zur Folge hat.

Die Wirbel muß jeder ordentliche Geiger so im stande halten, daß sie sich jederzeit mit verhältnismäßig wenig Kraftaufwand, auch mit der linken Hand, drehen lassen, ohne von selbst wieder zurückzuspringen. Wenn es nötig wird, d. h. wenn ein Wirbel entweder zu fest oder nicht fest genug sitzt, so bestreicht man ihn an denjenigen Stellen, wo er in den Löchern des Wirbelkastens ruht, mit vollständig trockener Seife und dreht ihn alsdann einige Male in den Löchern herum, damit sich an diesen ein Teil der Seife absetzt. Darauf bestreicht man den Wirbel an denselben Stellen mit Kreide. Sind die Wirbellöcher aber durch langen Gebrauch schon so abgenutzt, daß das eben angegebene Verfahren nicht mehr genügt, dann müssen sie vom Instrumentenmacher „ausgefüttert“ oder „ausgebuchst“ werden.

Bei großer Hitze und Trockenheit kann man oft während des Drehens eines Wirbels ein lautes Knacken bemerken, welches vom Sattel ausgeht. Gleichzeitig tritt dann immer der Uebelstand ein, daß die betreffende Saite nur sehr schwer oder gar nicht in ganz reine Stimmung zu bringen ist, indem sie nach jeder nur geringen Drehung des Wirbels gleich um ein beträchtliches höher oder tiefer erklingt, als man beabsichtigte. In diesem Falle muß die Saite aus dem Satteleinschnitt herausgehoben und dieser mit trockener Seife bestrichen werden, worauf dann die Saite leicht und gänzlich geräuschlos in die gewünschte Stimmung gebracht werden kann.

Durch vieles Spielen bilden sich auf der Oberfläche des Griffbrettes da, wo die Saiten auf dasselbe niedergedrückt werden, kleine Rinnen, welche von Zeit zu Zeit ein Abschleifen (die Instrumentenmacher sagen „Abziehen") des Griffbrettes nötig machen. Dies wird höchstens einmal im Jahre geschehen müssen. Einmal in jedem Jahre aber sollte man überhaupt, auch ohne besondere Veranlassung, seine Geige vom Instrumentenbauer untersuchen lassen, um festzustellen, ob alle Teile derselben noch in gutem Stande sind und um etwaigen Schäden schon im Entstehen vorbeugen zu können.

Der Bogen darf immer nur unmittelbar vor dem Spielen an- und muß gleich nach Beendigung des Spieles wieder abgespannt werden. Bei einem guten Bogen darf die Spannung überhaupt nie so weit gehen, daß die Bogenstange in gerader Linie steht, noch viel weniger natürlich so weit, daß sie gar nach außen gekrümmt ist. Selbst für ein Stück, in welchem viel „Saltato" vorkommt, wird die in Fig. 7 veranschaulichte Spannung des Bogens genügen.

Auch ein guter Haarbezug ist bei einigermaßen fleißigem Spielen nicht von allzulanger Dauer und nur etwa ein, auch wohl anderthalb oder höchstens zwei Jahre ausreichend, da die Haare sich durch den Gebrauch abnützen, glatt werden und schließlich trotz allen Bestreichens mit Kolophonium nicht

mehr „greifen". Gewöhnlich reißen bereits vor Ablauf der Maximalzeit auf derjenigen Seite des Bezuges, welche beim Spielen am meisten benutzt wird, so viele Haare, daß schon deshalb auf rechtzeitige Erneuerung des Bezuges Bedacht genommen werden muß, weil sonst die Stange leicht schief wird und dadurch bedeutend an Wert verliert. Ein neuer Bezug muß erst mindestens einige Tage hindurch viel in Gebrauch gewesen, „abgespielt" worden sein, bevor er für feineres Spiel Verwendung finden kann. Periodisch muß man die Bogenhaare mit Kolophonium bestreichen. Dabei ist immer das rechte Maß, eine gewisse Diät, einzuhalten: besser wenig auf einmal und öfter, als zu viel und seltener. Uebrigens verliert das Kolophonium mit der Zeit an Wirkungsfähigkeit und darf dasselbe nicht zu lange (ungefähr ein bis höchstens zwei Jahre) aufbewahrt werden. Vor Schmutz-, besonders Fettflecken sind die Haare auf das sorgfältigste zu hüten. Erstere entstehen schon durch häufige Berührung der Haare mit den Fingern, namentlich wenn diese schwitzen. Manche Geiger haben die leidige Gewohnheit, während der Pausen den Bogen so zu halten, daß der rechte Daumen auf die Haare zu liegen kommt. Andere wieder legen beim Pizzicatospiel den Ballen der rechten Hand auf die Bogenhaare. Die Folgen davon bleiben nicht aus; denn wenn dies oft geschieht, und der dem Frosch zunächst liegende Teil des Bezuges noch obendrein beim Bestreichen mit Kolophonium vernachlässigt wird, so beginnen daselbst die Haare bald genug eine schmutziggraue und schließlich schwarze Färbung anzunehmen, dabei so fettig und glatt zu werden, daß mit dem unteren Ende des Bogens (zuweilen 4—6 cm lang) absolut kein Ton mehr hervorzubringen ist. Wer mit der einen oder anderen der eben gerügten schlimmen Angewohnheiten behaftet ist, wird sie, wenn er sich die geschilderten Folgen vor Augen hält, gewiß energisch bekämpfen und bald gänzlich ablegen. Dergleichen Schmutzflecke sind kaum anders zu entfernen als durch Waschen des ganzen Haarbezuges in Seifenwasser.

Natürlich müssen dann die Haare, nachdem sie vollständig trocken geworden sind, wie bei einem neuen Bezuge erst wieder mit pulverisiertem Kolophonium eingerieben werden. Ebenso ist Waschen das einzige Mittel zur Beseitigung größerer Fettflecke; bei kleineren genügt ein wiederholtes Bestreichen der befleckten Stelle mit Kreide.

Ein ordentlicher Geiger wird immer auf einen gewissen Saitenvorrat halten. Ein G, ein D, etwa zwei A und mindestens zwei bis drei E müssen stets den Reservefonds bilden. Silberübersponnene G-Saiten klingen am schönsten. Hat man eine solche auf der Geige, so genügt zur Reserve, um wenigstens vor der schlimmsten Verlegenheit geschützt zu sein, auch wohl ein Kupfer-G. Die übrigen Reservesaiten halten sich am besten in ölgetränktem Seidenpapier oder in einer Schweinsblase. Daß sie vor Feuchtigkeit und allzugroßer Hitze behütet werden müssen, ist wohl ohne weiteres einleuchtend. Durch langes Liegen gar zu trocken gewordene Saiten bestreiche man mit ein wenig gutem Speiseöl.

Weitere Requisiten, die ein Geiger, am besten im Geigenkasten, stets bei sich führen soll, sind: Kolophonium, Kreide, Seife, eine kleine Zange zum Aufziehen der A-Saite, ein Dämpfer (sordino) und wenn möglich ein Reservebogen.

Zweite Abteilung.

Das Violinspiel.

Erster Abschnitt.

Betrachtungen über und Regeln für das Anfangsstadium.

Als erstes und unerläßliches Erfordernis zum Studium eines musikalischen Instrumentes und ganz besonders der Violine muß das Vorhandensein musikalischen Gehörs gelten.

Wer die Absicht hegt, sich mit Musik zu beschäftigen, muß mindestens im stande sein, oft gehörte schlichte Weisen, auch ihm vorgesungene oder auf einem Instrument vorgespielte einzelne Töne, die im Bereich seines natürlichsten Stimmregisters liegen, richtig nachzusingen. Es giebt bekanntlich Menschen — darunter auch sonst sehr fein organisierte und intelligente —, denen die hier verlangte Fähigkeit des Gehörsinnes abgeht. Solchen ist von einem Befassen mit Musik, auch wenn sie dieselbe — wie man so oft zu hören bekommt — nur zu ihrem „Vergnügen“ treiben wollen, ganz dringend abzuraten, da es eitel Kraft- und Zeitvergeudung wäre. Oft sind ja diejenigen, denen die Natur diese Gabe versagt hat, mit anderen Talenten ausgestattet, die sie auf das Gebiet der bildenden Künste, der Poesie zc. hinweisen.

Ein musikalisches Gehör aber, welches zunächst nur die vorerwähnten bescheidenen Bedingungen zu erfüllen vermag, ist bei ernstem Streben und verständiger Anleitung in der Regel einer Weiterbildung fähig, die fast bis zu den höchsten Zielen führen kann. Es muß an dieser Fortbildung nur eben unablässig auch außerhalb der eigentlichen Musikunterrichts- und Uebungsstunden gearbeitet werden, wie Robert Schumann dies gleich in der ersten seiner „musikalischen Haus- und Lebensregeln“ fordert: „Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.“

Man unterscheidet, wenn es sich um Beurteilung eines durch Studium schon vorgebildeten Musiksinnes handelt, ein absolutes und ein relatives musikalisches Gehör. Wer nur relatives Gehör besitzt, der wird zwar das Intervallenverhältnis gegebener kon- oder dissonierender Töne genau zu bestimmen im stande sein, nicht aber in allen Fällen auch unfehlbar die ihm in buntem Wechsel angegebenen Töne oder Akkorde sofort mit den richtigen Notennamen zu benennen wissen, wie dies eben nur mittels eines absoluten Gehörs möglich ist.

Manche allzugestrengen Musikpädagogen machen den Nachweis absoluten Gehörs für denjenigen, der die Musik zu seinem Lebensberuf erwählen will, zur unerläßlichen Bedingung, ohne zu bedenken, daß es gar viele gute, ja ausgezeichnete Musiker giebt, die dieser Forderung nicht ganz gerecht zu werden vermögen, während anderseits wieder so mancher, der sich eines absoluten Gehörs erfreut, doch trotzdem nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus kommen kann. Ist also bei einem angehenden Kunstjünger ein relativ gutes Gehör und auch im übrigen ein ausgeprägter musikalischer Sinn vorhanden, so darf man das weitere getrost der Zukunft, vielmehr dem Fleiß und der Intelligenz des Schülers und seiner Lehrer überlassen.

Die Wahl eines Lehrers ist gerade im Anfang von höchster Bedeutung. Der Ausspruch, daß für den Anfänger der beste Lehrer gerade gut genug sei, ist schon so viel zitiert worden, daß er fast trivial erscheinen mag. Solcherlei Trivialitäten aber können kaum oft genug wiederholt werden. Nur soll man sich gegenwärtig halten, daß ein großer Künstler nicht immer zugleich auch ein vorzüglicher Lehrer (zumal für den Anfänger) und umgekehrt, daß ein wirklich ausgezeichneter Lehrer nicht auch stets ein hervorragender Künstler sein müsse. Ein technisch und musikalisch wohlausgebildeter Geiger mit pädagogischer Geschicklichkeit und Erfahrung ist wenigstens für die ersten Jahre einem berühmten Virtuosen vorzuziehen.


Fig. 8. Stellung der Füße.

Noch immer giebt es junge Talente, die sich durch ungünstige örtliche Verhältnisse, Vermögens- und andere Umstände der Möglichkeit beraubt sehen, des Unterrichtes eines wirklich berufenen Lehrers teilhaftig zu werden. Solchen mögen die hier folgenden Regeln über Haltung der Violine und des Bogens ꝛc. als schwacher Ersatz für gründliche persönliche Unterweisung und Kontrolle dienen.

Bis nach Erreichung einer vollkommenen technischen Ausbildung soll der Geiger immer nur stehend üben. Die Körperhaltung sei dabei aufrecht und ungezwungen. Das Hauptgewicht des Körpers ruht auf dem linken Fuß, während der rechte ein wenig auswärts gerichtet ist (s. Fig. 8).

Die Geige wird durch die linke Hand emporgehoben und mit dem unteren Rand links auf das linke Schlüsselbein gesetzt. Auf diesem Stützpunkt wird die Geige durch das links neben den Saitenhalter auf den vorderen Rand der Geige mit einem leichten Druck aufzusetzende Kinn festgehalten, und zwar so, daß sie auch ohne Unterstützung der linken Hand eine horizontale Lage einnimmt.

Seit mehreren Jahrzehnten bedient man sich fast allgemein eines sogen. Kinnhalters, welcher aus einer gewöhnlich nach der Mitte zu etwas vertieften Ebenholzplatte besteht, die, über der Geigendecke frei schwebend, am linken Bodenrande durch metallene Klammern befestigt ist. Diese äußerst praktische Vorrichtung dient zunächst zur größeren Bequemlichkeit und Sicherheit in der Haltung der Geige und trägt außerdem viel zur Schonung derselben bei, indem das Kinn nun die Decke nicht mehr direkt berühren und eventuell durch Barthaare und besonders Schweiß beschädigen kann. Bei langhalsigen und mageren Personen wird aber der Kinnhalter allein noch nicht genügen, um die Geige ohne Mithilfe der linken Hand und ohne ein Vor- und Aufwärtsziehen der linken Achsel in der vorschriftsmäßigen wagerechten Lage festzuhalten. In solchem Falle ist die mangelnde Körperfülle durch ein auf das Schlüsselbein unter den Rock zu legendes zusammengeballtes Tuch, oder am besten durch ein kleines Kissen zu ersetzen. Der passendste Stoff für den Ueberzug eines solchen Kissens ist Sammet, weil dieser zwischen dem Rock- und Westenstoff besser haftet, indes ein mit Baumwoll- oder Seidenstoff überzogenes Kissen leicht rutscht und minder lange hält. Wo das Anbringen eines Kissens wegen der Beschaffenheit der Kleidung unmöglich ist — z. B. bei allen Geigerinnen, auch bei Militärpersonen, die mit fest anliegendem und bis an den Hals zugeknöpftem Uniformrock bekleidet zu spielen genötigt sind —, leistet der auch sonst als Ersatz für das Kissen sehr zu empfehlende Beckersche Schulterhalter, mit Kinnhalter verbunden, vortreffliche Dienste.

Um der linken Hand das Greifen und der rechten die Bogenführung nach Möglichkeit zu erleichtern, giebt man der Geige in der vorbeschriebenen Haltung eine schräge Richtung und zwar so, daß der linke Rand mehr nach oben zu stehen kommt, während der rechte nach abwärts neigt, also daß die linke Seite der Geigendecke zum Gesicht des Spielers einen spitzen und die rechte einen stumpfen Winkel bildet.

Den linken Arm entfernt man so weit vom Körper, daß der Ballen des Zeigefingers einerseits und das erste Daumengelenk anderseits den Geigenhals an seiner Ausmündung in den Wirbelkasten leicht stützen kann. Dabei muß der Ellbogen noch über die Mitte der Geige hinaus nach rechts gerichtet sein.

Ebensowenig wie der Ballen des Daumens darf auch die Verbindungshaut zwischen Daumen- und Zeigefingerwurzel den Hals der Geige berühren. Der große französische Violinmeister und -pädagog P. Baillot sagt in seinem hochbedeutenden Werke „L'Art du Violon", diese Verbindungshaut müsse so weit vom Geigenhalse entfernt sein, daß zwischen beiden ein leerer Raum bleibt, groß geuug, um die Bogenspitze darin unterzubringen; und er rät, von Zeit zu Zeit diesen Versuch zu machen. Probatum est!

Da, ohne die Finger der linken Hand zu Hilfe zu nehmen, auf der Geige zunächst nur die vier Töne hervorzubringen sind, in welche die vier Saiten eingestimmt werden, so müssen die letzteren, um auch andere Töne zu ermöglichen, durch Aufsetzen und festen Druck der Finger an bestimmten Stellen in ihrer Schwingungslänge verkürzt werden. Naturgemäß wird mit zunehmender Entfernung des greifenden Fingers vom Sattel der schwingende Teil der Saite kürzer und der Ton entsprechend höher.

Gleich von vornherein gewöhne man sich, die Finger in gekrümmter Haltung, Hämmern gleich, von ziemlicher Höhe aus mit Schwungkraft auf das Griffbrett herabfallen zu lassen. Je fester der Fingeraufsatz, desto klarer und runder der Ton. Der Stärkegrad, in welchem man einen Ton hervorzubringen beabsichtigt, ist lediglich von der Bogenführung abhängig; die Finger der linken Hand müssen immer, auch im leisesten piano, einen Fortissimo-Druck auf das Griffbrett ausüben.

Da die Finger mit den Kuppen auf die Saite zu stehen kommen, so ist es ganz selbstverständlich, daß die Nägel immer kurz geschnitten sein müssen, um jede Berührung der-

selben mit der Saite vermeiden zu können. Es soll Dilettanten geben, denen es ungemein schwer fällt, um ihrer Kunstbestrebungen willen ihre wohlgepflegten modernen Nägel aufzuopfern. Solche mögen sich mit den Klavierspielern trösten, die, um ein unerträgliches Klappern bei jedem Anschlag zu vermeiden, doch ihre Nägel an beiden Händen gehörig stutzen müssen, wohingegen es dem Geiger unbenommen bleibt, wenigstens an den drei letzten Fingern

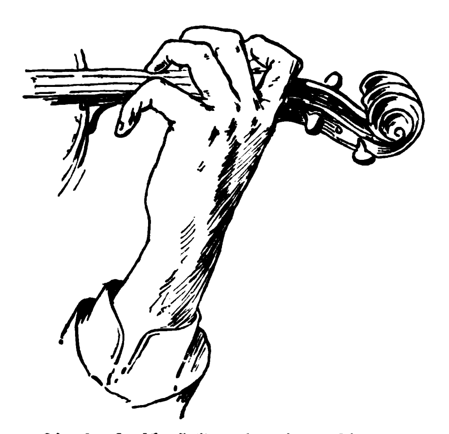


Fig. 9. Falsche Haltung des vierten Fingers.

der rechten Hand seine Nägel — wenn er es sonst für „schön" hält — à la Struwelpeter wachsen zu lassen.

Weil der Daumen für gewöhnlich eine passive und erst — wie wir später sehen werden — beim Lagenwechsel bis zu einem gewissen Grade eine aktive Rolle zu spielen, niemals aber selbst einen Ton zu greifen hat, so gilt für den Geiger, abweichend von der Fingerbezeichnung beim Klavierspiel, der Zeigefinger als erster, der Mittelfinger als zweiter, der Gold- oder Ringfinger als dritter und der kleine als vierter Finger.

Der dritte und vierte sind die schwächsten Finger; man muß daher auf ihre Ausbildung gleich von Anfang an die meiste Zeit und Sorgfalt verwenden. Manchem Anfänger macht es schon große Mühe, das vorderste Gelenk des dritten Fingers beim Aufsetzen auf die Saite nach außen zu kehren (nicht einzuknicken). Wenn dies nach ausdauernden Exerzitien endlich auch gelingt, so bleibt noch immer die größere

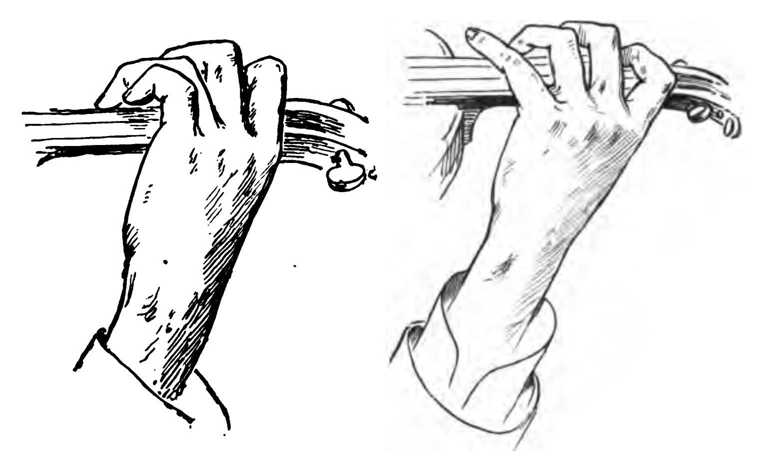


Fig. 10. Falsche Haltung des vierten Fingers.

Fig. 11. Richtige Haltung des vierten Fingers.

Schwierigkeit zu überwinden, daß man, während der dritte Finger aufgesetzt und auf dem Griffbrett festgehalten wird, nicht gleichzeitig den vierten herabhängen oder an den dritten sich anlehnen lassen darf (siehe Fig. 9 u. 10). Vielmehr muß der vierte Finger immer frei vorgestreckt und über derjenigen Saite schwebend, auf welcher der dritte eben steht, so bereit gehalten werden, daß er durch bloßes Niederfallenlassen den ihm zukommenden Ton greift (siehe Fig. 11). Man muß sich befleißigen, den vierten, obschon er der kür-

zeste und schwächste ist, doch möglichst ebenso zu krümmen und ebenso kräftig aufzusetzen wie die übrigen Finger (siehe Fig. 12).

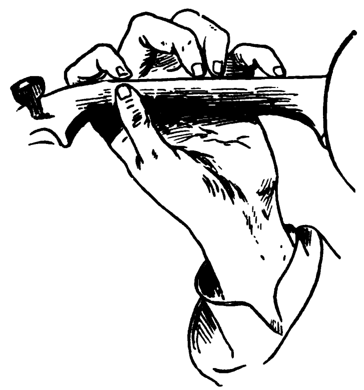
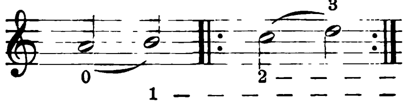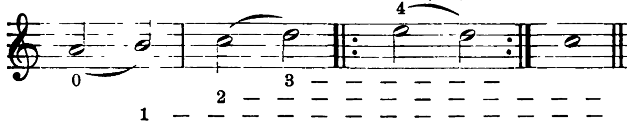


Fig. 12. Richtiger Fingeraufsatz bei dem Griff a h c̄ d̄ auf der G-Saite.

Anfängern, wie auch vorgerückten, durch falsche Gewöhnung verbildeten Schülern wird eine tägliche Beschäftigung mit folgenden Uebungen viel Nutzen bringen:

(Bei vorgestreckter Haltung des vierten Fingers so oft zu wiederholen, als es die Kraft des Spielers zuläßt.)
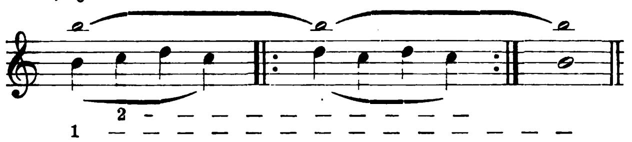


(Wiederholung wie im ersten Beispiel.)
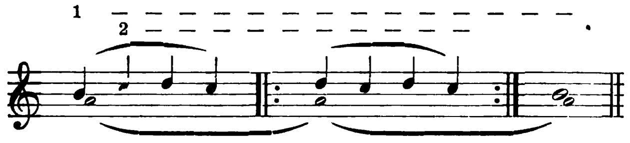


NB. Beim Aufheben des vierten Fingers darf derselbe weder nach rechts zurückgezogen, noch mit dem dritten Finger in Berührung gebracht werden.

Vorzüglich geeignet zur Kräftigung der beiden von Natur schwächeren Finger 3 und 4, zugleich auch zur Erzielung möglichster Unabhängigkeit derselben voneinander, sind Uebungen mit gefesselten Fingern, deren einfachste und leichteste auch ein Anfänger bald in Angriff nehmen kann; z. B.
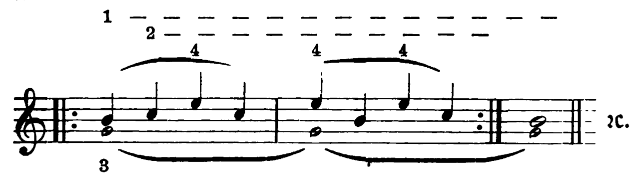


NB. Die kleingedruckten ganzen Noten h werden nicht gespielt, sondern nur gegriffen, um den vierten Finger zu „fesseln". Der zweite Takt ist so oft als möglich zu wiederholen.

Bei etwas weiter vorgeschrittener Fingerkraft und -geschicklichkeit fessele man den vierten Finger auf der nächsttieferen Saite; also:



NB. Wiederholung wie in den vorhergehenden Beispielen.

Natürlich sind diese und ähnliche Uebungen, wie beispielsweise



auch auf die übrigen Saiten zu übertragen.

Wenn die Finger alle die ihnen zufallenden Aufgaben auch in vollkommenster Weise zu lösen vermögen, so kann

das Resultat ihrer Leistungen doch erst durch eine kunstgerecht ausgebildete Bogenführung zu vollendet schöner sinnlicher Erscheinung gelangen. Darum ist dem rechten Arm von vornherein mindestens die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden wie der linken Hand.

Für die Bogenhaltung ist der wichtigste Finger der Daumen. Derselbe wird in leicht gekrümmter Haltung (siehe Fig. 13) ganz nahe seiner Spitze an die Bogenstange

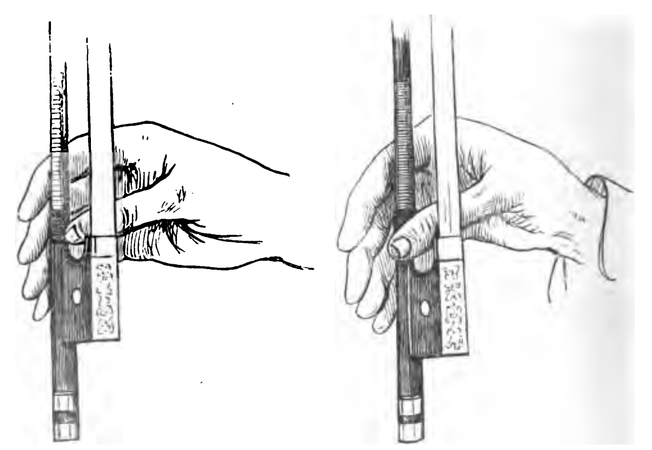


Fig. 13. Richtige Bogenhaltung. Fig. 14. Falsche Bogenhaltung.

gelehnt, so daß er sich an den Frosch anschließt, jedoch ohne in den hufeisenförmigen Ausschnitt desselben zu geraten. Während so der Daumen die Stange an ihrer inneren Seite stützt und trägt, wird die Außenseite derselben von den übrigen vier, ebenfalls leicht gekrümmten Fingern gehalten. Diese vier Finger müssen sich, wenn auch nicht krampfhaft gepreßt, doch lückenlos zusammenschließen, und ihre Lage muß derart sein, daß der Daumen gerade unter dem zweiten und dritten (Mittel- und Goldfinger) seinen

Platz hat. Höchst wichtig ist, daß der Daumen nicht einwärts gebogen sei und daß er nicht mit seiner Spitze über die Bogenstange hinausrage (siehe Fig. 14).

Der Daumen sowohl als auch die anderen vier Finger sollen den Bogen zwar sicher, doch auch locker genug halten, um namentlich bei Ausführung langer Striche den Bewegungen des rechten Arm- und Handgelenkes leicht folgen und nachgeben zu können. So wird, wenn man den Bogen auf einer Saite am Frosch ansetzt, der Zeigefinger etwa mit seinem obersten Gelenk auf der Bogenstange ruhen, bei einem nach der Spitze zu geführten Herabstrich aber ganz allmählich so weit an der Stange hingleiten, daß er bei Vollendung des Striches dieselbe fast mit dem mittelsten Gliede berührt. Dementsprechend wird sich auch das Verhältnis der übrigen Finger zur Bogenstange ein wenig modifizieren, je nachdem man vom Frosch zur Spitze oder umgekehrt streicht. Am meisten fällt dies beim kleinen Finger auf, der beim Gebrauch des Bogens an dessen unterem Teil (Froschende) auf der Bogenstange bis fast an sein oberstes Gelenk vorgeschoben wird und so für die Bogenhaltung mehr leistet als der Zeigefinger, indes er beim Herabstrich sich nach und nach so weit von der Stange zurückzieht, daß er dieselbe nur noch leicht mit seiner Spitze berührt, sobald das oberste Ende des Haarbezuges (also in nächster Nähe der Bogenspitze) auf der Saite liegt. Wiewohl beim Spielen an der Spitze und selbst in der Mitte des Bogens der kleine Finger entbehrlich ist, darf das von manchen Geigern beliebte Aufheben und kokette Hochhalten desselben immerhin nicht gerade zur Nachahmung empfohlen werden.

Zur Sicherung möglichst leichter und präciser Ansprache eines Tones muß besonders beim Beginn eines Striches vermieden werden, die ganze Breite des Haarbezuges auf die Saite zu legen; es ist also die Bogenstange ein wenig dem Griffbrett und der Haarbezug dem Gesicht des Spielers zuzukehren. (Siehe Fig. 15, 16 u. 17.)

Beim forte und fortissimo wird sich der Bogen näher dem Stege, beim piano und pianissimo näher dem Griffbrett, für gewöhnlich also bei den ersten, mezzo piano oder



Fig. 15. Bogenansatz am Frosch.

mezzo forte auszuführenden Strichübungen ziemlich genau in der Mitte zwischen Griffbrett und Steg befinden müssen. Gleichviel aber welchen Abstand der Bogen vom Griffbrett oder Steg immer einnehmen möge, stets wird er

mit dem Stege in einer Parallellinie stehen müssen. Dieser Forderung unter allen Umständen gerecht zu werden, wird Geigern mit außergewöhnlich kurzen Armen, besonders also solchen, die noch im Kindesalter stehen, nur dann mög-



Fig. 16. Bogenansatz in der Mitte.

lich sein, wenn sie sich eines kurzen Bogens, etwa eines sogenannten Dreiviertel- oder Halbbogens bedienen.

Keinesfalls darf der Bogen so lang sein, daß er dem Spieler nicht gestattet, denselben mit Bequemlichkeit — vor

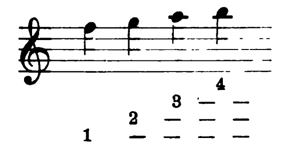
allem ohne jede Abweichung von der richtigen Geigenhaltung — auch auf der G-Saite bis zur Spitze in schnurgerader Richtung auszuziehen.



Fig. 17. Bogenansatz in der Nähe der Spitze.

Nicht minder wichtig ist es, einem zu unterrichtenden Kinde nur eine seiner Körpergröße völlig entsprechende Geige, also je nach Umständen auch nur eine Dreiviertel- oder Halbgeige, in die Hand zu geben. Wenn der Spieler den linken Arm schon beinahe ganz gerade ausstrecken muß,

um die Geige nur halten zu können, so wird er auch mit größter Anstrengung nicht im stande sein, bei richtiger Handstellung die vier Finger in gekrümmter Haltung so weit auseinander zu bringen, als erforderlich ist, um drei ganze Töne zu greifen und diesen Griff mit der nötigen Kraft festzuhalten, wie z. B. in C-dur auf der E-Saite:



Im allgemeinen dürfte es ratsam sein, einen körperlich normal entwickelten Knaben nicht vor vollendetem 13. bis 14. Lebensjahre auf einer Ganzgeige spielen zu lassen. Die vorzeitige Benutzung einer solchen und noch mehr der verfrühte Gebrauch eines zu langen Bogens kann sehr üble und später nur schwer zu beseitigende Folgen nach sich ziehen.

In den ersten drei bis vier Unterrichtsstunden läßt der Verfasser Noten nur zu Leseübungen, nicht aber auch zum Spielen benutzen. Es kostet viel Zeit und Mühe, ehe sich der Schüler an die richtige Haltung der Geige und des Bogens gewöhnt und sich in der langsamen, aber richtigen Führung des letzteren so viel Sicherheit aneignet, als unbedingt notwendig ist, um die Aufmerksamkeit gleichzeitig auch den Noten zuwenden zu können. Man wird sich zunächst auf das langsame Anstreichen der bloßen oder leeren (von den Fingern unbedeckten) Saiten zu beschränken und diese Strichübungen immer mit dem Abstrich zu beginnen haben, wobei der Bogen am Froschende angesetzt und bis zur Spitze heruntergezogen wird. Mit dem Aufstrich anzufangen, bei welchem man den Bogen von der Spitze an bis zum Frosch hinaufschiebt oder stößt, ist für den Anfänger viel schwieriger und muß deshalb besonders geübt werden. Beim Strichwechsel, d. i. beim Uebergang vom Abstrich

zum Aufstrich und umgekehrt, ist darauf zu achten, daß der Bogen nicht von der Saite aufgehoben und daß er, ohne eigentlich erst zum Stillstand zu kommen, möglichst geschmeidig in der anderen Richtung weitergeführt werde.

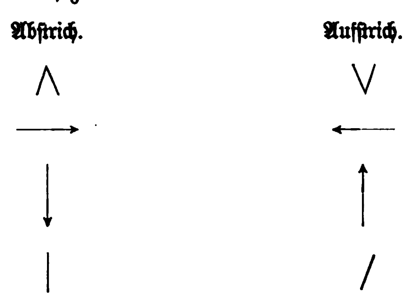
Ist mit dem Strichwechsel zugleich auch ein Saitenwechsel verbunden, so wolle man anfänglich allerdings lieber eine — natürlich möglichst geringe — Pause eintreten lassen, während welcher durch eine Biegung des rechten Handgelenkes der Bogen der demnächst anzustreichenden Saite zugewendet werden kann.

Den Oberarm halte man nicht weiter entfernt vom Körper, als eben nötig ist, um einen Strich mit gewisser Freiheit ausführen zu können. Ein zu weit abstehender Ellbogen läßt die Bogenführung steif und linkisch, ein an den Körper angepreßter Oberarm dieselbe anderseits aber gezwungen erscheinen. Beide Extreme sind zu meiden. Alle Bewegungen des Bogens sind durch ein locker gehaltenes, geschmeidig nachgebendes Handgelenk und — bei größerer Ausdehnung der Striche — durch ein ebensolches Ellbogengelenk zu leiten und nur beim Gebrauch der ganzen Bogenlänge durch geringe Oberarmbewegungen zu unterstützen.

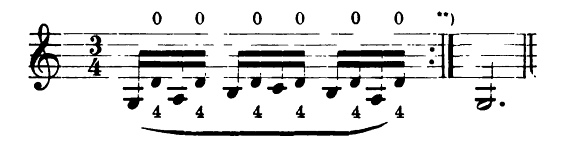
Der Herunterstrich oder Abstrich wird von vielen (auch nichtfranzösischen) Autoren auch mit tiré (gezogen) oder tirez (man ziehe), der Hinaufstrich oder kurzweg Aufstrich mit poussé (gestoßen, geschoben) oder poussez (man stoße, schiebe) bezeichnet.

Für den Abstrich ist das Zeichen ⊓ oder ⊔, für den Aufstrich das Zeichen V oder Λ jetzt fast allgemein eingeführt. Der Neuling wird sich die Bedeutung beider Zeichen sofort einprägen, wenn er bei ⊓ oder ⊔ an die diesem Zeichen ähnliche Form des Frosches, bei V oder Λ an die der Spitze denkt. Dieses kleine mnemotechnische Hilfsmittel ist natürlich nur so lange zutreffend, als sich der Anfänger ausschließlich der ganzen Bogenlänge bedient, wobei er jeden ⊓ am Frosch, jeden V an der Spitze beginnt.

Von älteren Autoren*) sind oft noch andere Zeichen gebraucht worden, z. B.:

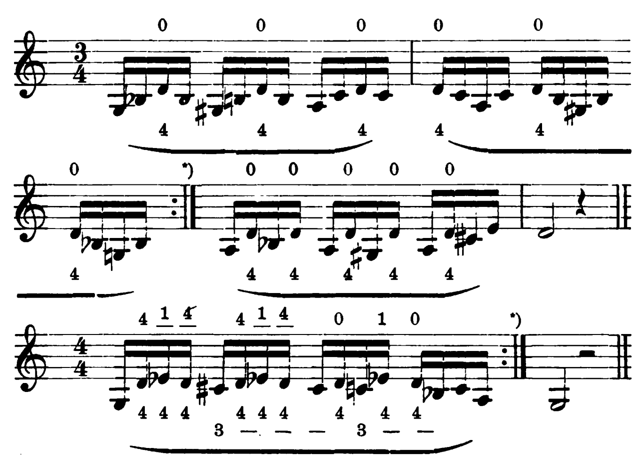


Junge Geiger, die dereinst die Musik zum Lebensberuf zu erwählen gedenken, sollten an keinem Tage unterlassen, ein gewisses Pensum von technischen Uebungen zur Ausbildung beider Hände zu absolvieren. Am besten ist es, solche Exerzitien allen anderen Studien vorausgehen zu lassen und gleich in früher Morgenstunde damit zu beginnen. Uebungen wie die folgenden (ähnliche lassen sich leicht in genügender Anzahl erfinden) können auf zweierlei Art verwendet werden; in der unteren Bezeichnungsart kommen sie mehr der Fingergeläufigkeit, in der oberen mehr der Geschmeidigkeit des rechten Handgelenkes zu gute.



*) Zur Zeit Leopold Mozarts scheint man die Bequemlichkeit solcher Bezeichnungsart noch nicht gekannt zu haben; denn in seinem originellen, wenngleich für uns in vielem veralteten, doch noch immer sehr interessanten Werke, welches er unter dem Titel „Gründliche Violinschule“ herausgab, finden sich zahlreiche, für die Anwendung verschiedener Stricharten gegebene »Exempla«, in denen er fast jede Note oder wenigstens jede Bindung mit den Worten „her hin her hin“ u. s. f. bezeichnet.

**) Die Wiederholung so oft, als es die Kraft des Schülers gestattet.
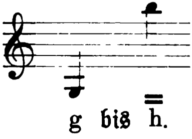


Ein Ausstrecken des vierten Fingers, wie es in dem letzten Beispiel verlangt und durch welches der Finger in den Stand gesetzt wird, einen Ton zu greifen, der eigentlich der nächst-höheren (hier also der zweiten) Lage angehört, bezeichnet man mit dem Ausdruck „Abreichen“. Natürlich darf beim Abreichen die Hand niemals von der vorherrschenden Lage (im vorstehenden Fall von der ersten) abweichen.

Zweiter Abschnitt.

Die verschiedenen Lagen oder Positionen.
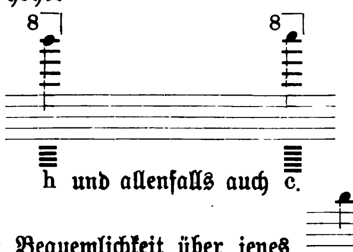
Abgesehen von dem auf der E-Saite mit dem vierten Finger abzureichenden Ton $\overline{\overline{c}}$ reicht der Umfang der ersten Lage von



g bis $\overline{\overline{h}}$.

*) Die Wiederholung so oft, als es die Kraft des Spielers gestattet.

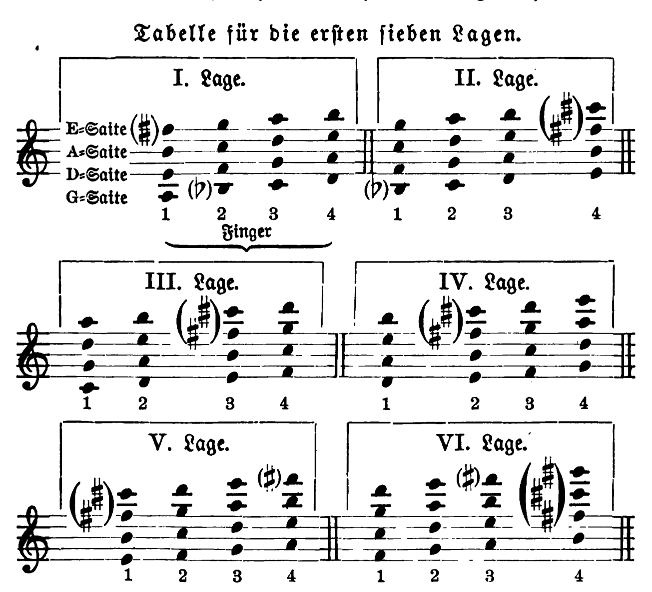
Der höchste auf der Geige mögliche Ton aber steht mindestens zwei Oktaven höher
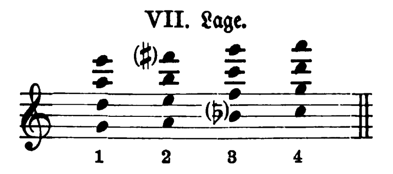


h und allenfalls auch c.

Um nun mit Bequemlichkeit über jenes h hinaus-zugelangen, muß die ganze Hand in eine höhere Lage gebracht werden, die dann natürlich mit zunehmender Höhe der zu greifenden Töne sich mehr und mehr dem Stege nähern wird.
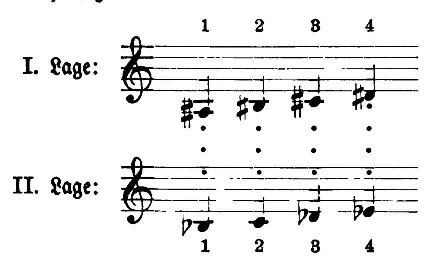
Tabelle für die ersten sieben Lagen.



VII. Lage.



Vorstehende Tabelle giebt ein Verzeichnis der Stammtöne, die mit allen ihren in der Praxis gebräuchlichen chromatischen Veränderungen durch ♯ und ♭, × und ♭♭ von den vier Fingern in sieben verschiedenen Lagen gegriffen werden können. Der Umstand, daß durch chromatische Erhöhung der Töne einer nominell tieferen Lage die Hand notwendig in dieselbe Stellung kommen muß, welche sie bei chromatischer Erniedrigung der Töne einer nächsthöheren Lage einzunehmen hat, z. B.:



ist für die Verfasser einiger moderner Lehrbücher Veranlassung gewesen, die Lageneinteilung gleich von vornherein auf Grundlage der chromatischen Tonleiter vorzunehmen, wodurch dann aus den von alters her angenommenen obigen sieben Lagen folgerichtig zwölf entstehen. Der ausgezeichnete Violinpädagog und Autor vieler vorzüglicher Kompositionen und instruktiver Werke für die Geige, Friedrich Hermann, kombiniert in seiner bei Peters erschienenen „Tonleitern-Schule“ (Bd. 2) beide Systeme, indem er die alte Einteilung in sieben Hauptlagen gelten läßt, daneben aber sogenannte „Zwischenlagen“ ein-

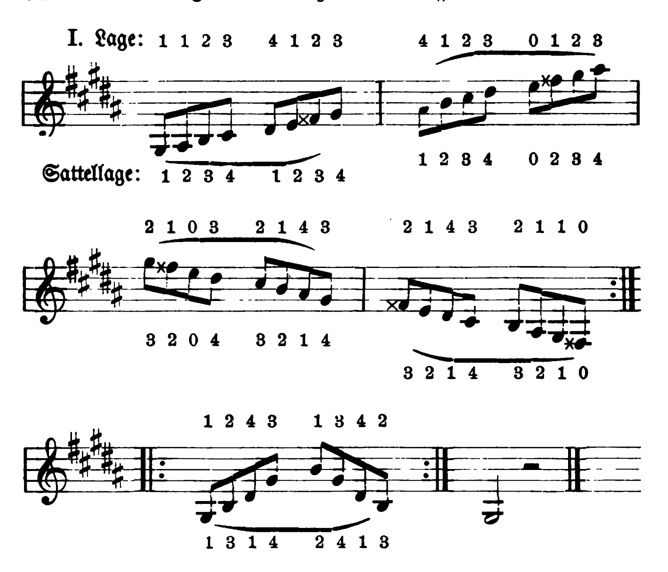
führt, die sich meist aus der enharmonischen Verwechselung ergeben.

Alle diese Neuerungsversuche haben eigentlich höchstens nur theoretische, aber keinerlei praktische Bedeutung, weshalb ein näheres Eingehen auf dieselben füglich unterbleiben kann. Unsere Betrachtungen sollen sich zunächst nur mit den sieben Hauptlagen befassen.

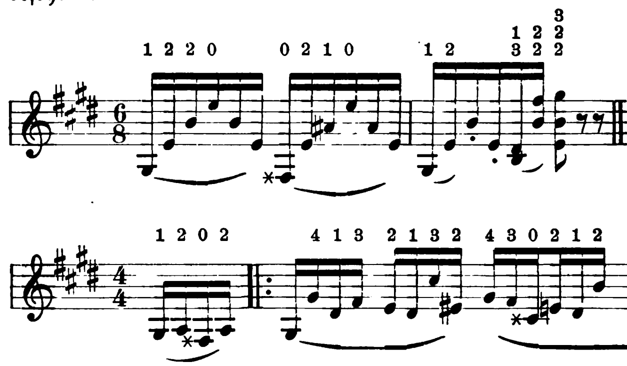
Erste und halbe oder Sattel-Lage.

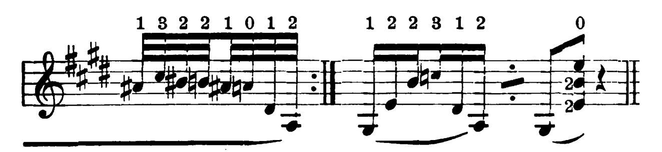
Kein Schüler sollte das Studium der höheren Lagen eher beginnen, als bis er in der ersten zu genügender Sicherheit, Fertigkeit und zur völligen Vertrautheit mit allen Dur- und Moll-Tonarten gelangt ist. Bei Erfüllung dieser Bedingungen wird dem Schüler das Erlernen der Sattel- oder halben Lage keine allzugroßen Schwierigkeiten bereiten. Indes kann eine eingehende Beschäftigung mit derselben auch bis nach dem Studium der zweiten und dritten Lage verschoben werden. Darüber zu entscheiden, muß natürlich in jedem Einzelfall der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben*). Durch Anwendung der Sattellage erleichtert man sich nicht selten Passagen, in denen viele ♯ und × vorkommen. Die Tonleiter, besonders die harmonische, und der Dreiklang von Gis-moll z. B. ist doch entschieden viel leichter und bequemer in der Sattellage wie in der ersten zu spielen.

*) Hierbei soll gleich bemerkt werden, daß die wohl von den allermeisten Lehrern beliebte Vorausnahme der dritten Lage vor der zweiten nicht nur zu entschuldigen, sondern sogar sehr entschieden zu befürworten ist, und zwar 1. nach dem einfachen pädagogischen Grundsatz, daß man vom Leichteren zum Schwierigeren übergehen muß (die dritte Lage ist zweifellos viel leichter zu erlernen wie die zweite), und 2. schon deshalb, weil mit Beherrschung der dritten Lage dem Schüler sehr viele Werke zugänglich werden, welche eine Kenntnis der zweiten Lage weder verlangen, noch voraussetzen, während anderseits die ganze Litteratur kaum ein nennenswertes Stück (außer solchen, die eigens für Schulzwecke verfaßt sind) aufzuweisen haben dürfte, zu dessen vollkommener Bewältigung ein Vertrautsein mit der ersten und zweiten Lage ausreichend wäre.

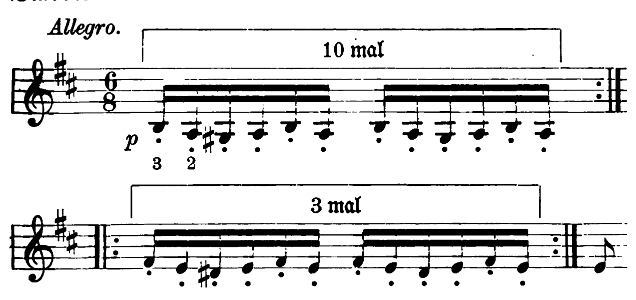


Manche Passagen aber sind überhaupt gar nicht anders ausführbar, als eben nur in der S a t t e l l a g e, wie aus folgenden, leicht ins Unendliche zu vermehrenden Beispielen ersehen werden kann.

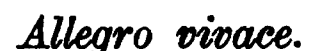


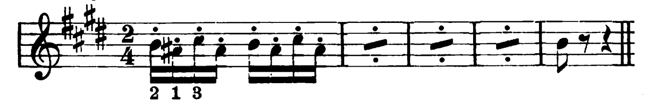


Hierher gehören auch die brillanten Finger- und Handgelenkübungen, die Auber in seiner Ouverture zu „Fra Diavolo“



und Rossini in der Tell-Ouverture





für die zweiten Geiger komponiert hat.
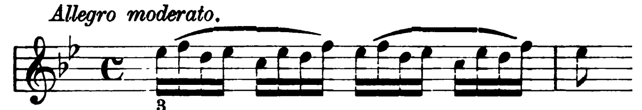
Wer sich bereits einige Kenntnisse in der Musiktheorie angeeignet und speziell mit der enharmonischen Verwechselung vertraut gemacht hat, wird mit der Erlernung der Sattellage um so weniger Schwierigkeiten haben.

Zweite Lage.
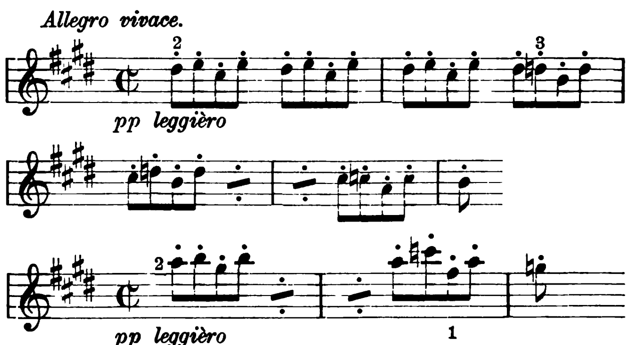
Die zweite Lage ist viel schwieriger wie die erste und dritte, weil sie der Hand keinen Stützpunkt gewährt, wie ihn die erste Lage dem Ballen des Zeigefingers (am oberen

Ende des Violinhalses) und die dritte dem Ballen der Hand (am Anfang des Geigenkorpus) bietet. Es ist deshalb das Studium der zweiten Lage erst dann anzuraten, wenn die Geschicklichkeit der Hand und die Zuverlässigkeit des Gehörs durch gründlich betriebene Uebungen in der ersten und dritten Lage schon hinreichend ausgebildet ist.

Doch soll das eben Gesagte auch niemanden von gelegentlicher Anwendung oder gar von der Erlernung der zweiten Lage abschrecken. Im Gegenteil kann kaum stark genug betont werden, daß diese von den meisten Dilettanten ängstlich gemiedene und selbst von manchen Musikern vernachlässigte Lage für eine nur einigermaßen vollkommene Technik ganz unentbehrlich ist, und daß es in der Praxis Fälle genug giebt, in denen man der zweiten Lage gar nicht entraten kann. Oft dient dieselbe auch zur Erleichterung gewisser Passagen. Einen Fall der ersten Art findet man in einer Mozartschen Sonate (Edition Peters Nr. 10):



Den zweiten Fall mögen folgende Stellen aus Mendelssohns „Sommernachtstraum" illustrieren:



Dritte Lage.

Von der dritten Lage an wird die Hand nicht mehr wie in der ersten und zweiten frei gehalten, sondern an die Zargen angelehnt.

Wo eine Passage den Umfang der ersten Lage nach der Höhe zu überschreitet, ohne doch über $\overset{\equiv}{c}$, $\overset{\equiv}{d}$ oder $\overset{\equiv}{e}$ hinauszugehen, werden die meisten Geiger — und in den meisten Fällen auch mit Recht — ihre Zuflucht zur dritten Lage nehmen. Sehr oft aber ist die Anwendung dieser Lage aus rein ästhetischen Gründen, in vielen anderen Fällen wieder aus Rücksicht auf bequemere Spielbarkeit auch da geboten, wo man, dem Tonumfange der betreffenden Stelle nach, mit der ersten oder zweiten Lage sehr gut auskommen würde.
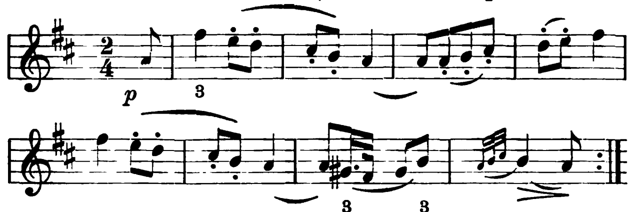
Beispiele:

Aus dem Finale von Beethovens Sonate op. 12 Nr. 1.

Allegro.

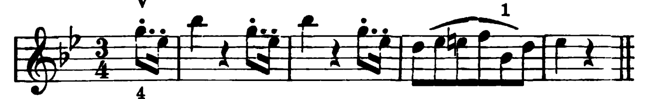
NB. Würde in der zweiten Lage viel schwieriger sein und im vorletzten Takt minder gut klingen.

Andante cantabile aus Beethovens Quartett op. 18 Nr. 5.



NB. Klingt bei weitem schöner wie in der ersten und liegt bequemer wie in der zweiten Lage.
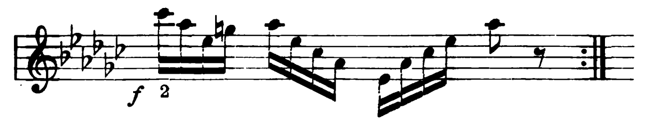
Aus dem ersten Satz der Sonate op. 137 Nr. 3 von Franz Schubert.



NB. Weder in der ersten noch in der zweiten Lage so bequem spielbar wie in der dritten Lage.
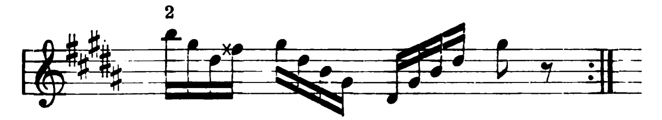
Vierte Lage.

Aehnlich wie mit der zweiten verhält es sich mit der vierten Lage: Manche Geiger suchen ihr nach Möglichkeit auszuweichen. Und doch ist sie, wie jene, in manchen Fällen gar nicht, in vielen anderen nur schwer zu umgehen. Welche Vorteile sie zuweilen gewährt, beweist eine Stelle aus Schumanns Manfred-Ouverture:



Selbst von guten Orchestergeigern wird diese Stelle meist in der dritten Lage gespielt; einige wenige finden — mit Recht — die zweite Lage viel passender; die allerwenigsten aber denken daran, daß die Stelle geradezu für die vierte Lage geschaffen scheint, obwohl Schumann sich ganz gewiß ebensowenig wie Beethoven „um eine elende Geige kümmerte, wenn der Geist über ihn kam“.
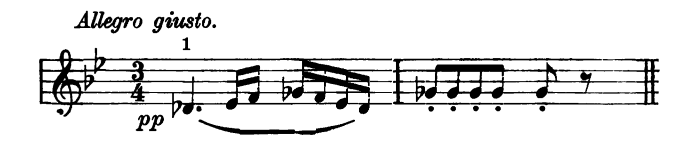
Hätte Schumann die Stelle zufällig statt in As-moll in Gis-moll geschrieben, also:



dann würde es kaum einem Geiger einfallen, sie mit einem anderen als dem oben schon in As-moll gegebenen Fingersatz zu spielen. Daraus ist ersichtlich, daß es nur Nachteil
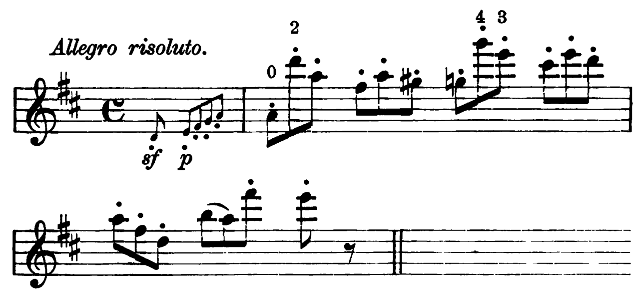
bringt, wenn man nicht alle Lagen gleichmäßig beherrscht, um eine jede im rechten Moment anzuwenden, und daß an passender Stelle auch die enharmonische Verwechselung manches scheinbar Schwere sehr erleichtern kann.

Auch für folgende Stelle aus Schuberts kleiner G-moll-Sonate op. 137 Nr. 3 giebt es keine vorteilhaftere Lage als die vierte.
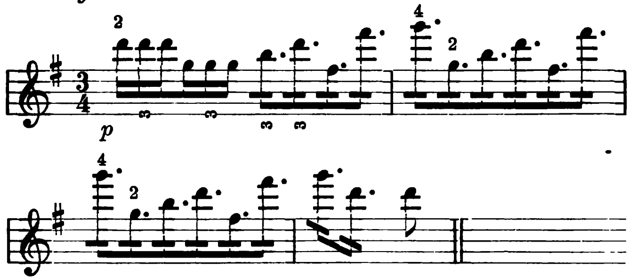


Fünfte Lage.

Je höher eine Lage ist, desto vorsichtiger wird man sie in der Regel von einer tieferen Lage aus allmählich zu erklimmen suchen. So wird man der fünften, wenn möglich, erst die dritte vorausgehen lassen. Nicht in allen Fällen aber ist dies ausführbar. Bei einer Stelle aus dem D-moll-Quartett von Cherubini z. B. muß der zweite Violinist aus der ersten Lage gleich keck in die fünfte hinaufspringen:

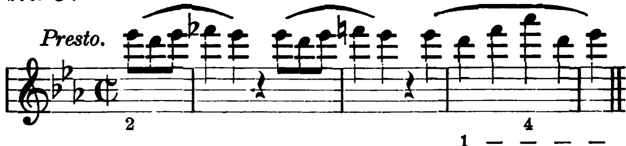


Folgendes Citat aus der ersten Violinstimme des großen Schubertschen G-dur-Quartetts op. 161 ist ebenfalls nur in der fünften Lage zu spielen.
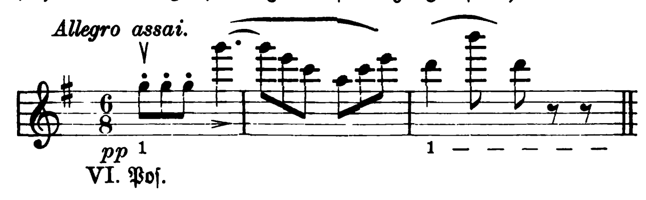


Sechste Lage.

Selbst in der sechsten Lage, gelegentlich auch in noch höheren Positionen, muß man mit Sicherheit frei einsetzen können; wie im Finale von Beethovens Streich-Trio op. 9 Nr. 3:
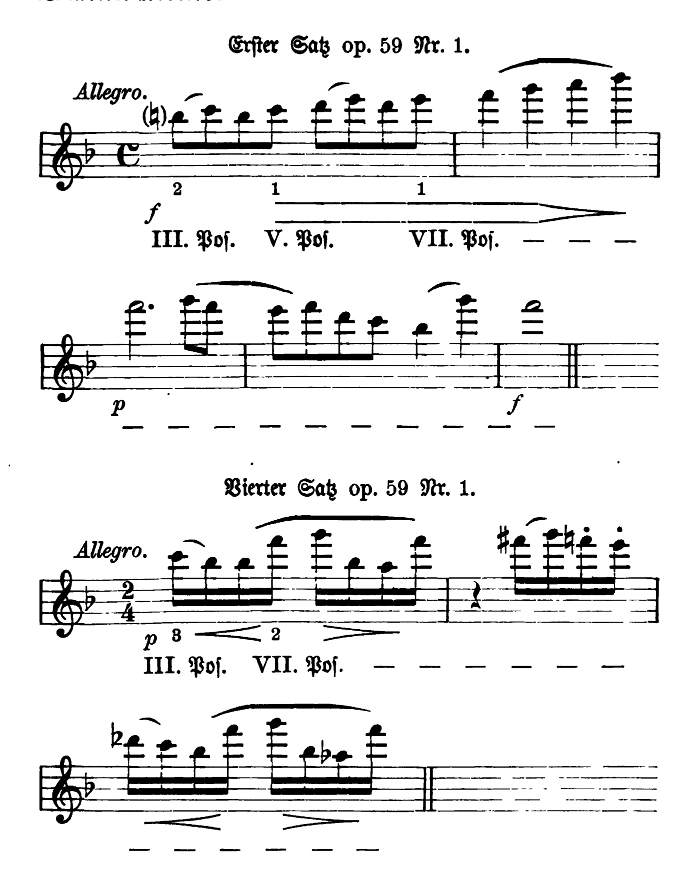


Von dem schon in den tiefsten Lagen oft nötig werdenden Abreichen macht man in den höheren noch umfangreicheren Gebrauch. Einen Beleg dafür liefert u. a. der letzte Takt des folgenden Beispiels aus dem Finale des Schubertschen op. 161, wo der vierte Finger von dem ersten auf d feststehenden eine große Sexte entfernt zu greifen hat:

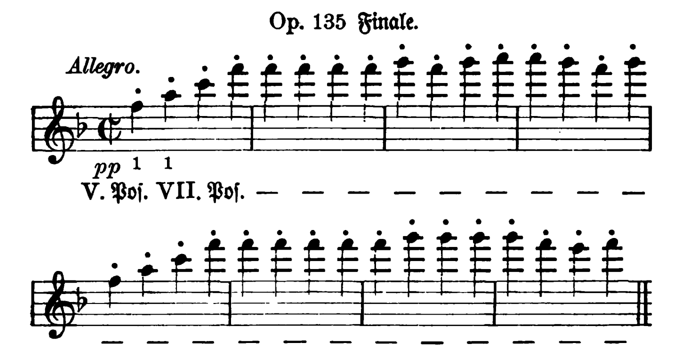


Siebente Lage.

Von dieser gilt im allgemeinen dasselbe, was schon über die anderen hohen Lagen gesagt wurde. Für die Unentbehrlichkeit der siebenten Lage zeugen u. a. folgende Beethovensche Quartett-Motive:



Op. 135 Finale.
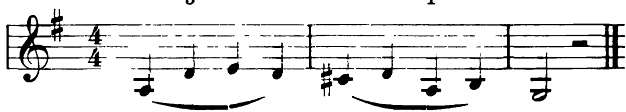


Für das Spezialstudium der einzelnen Lagen wird — wenn man es so weit bringen will, in jeder Lage durchaus sattelfest zu sein — der diesbez. Stoff einer Violinschule in den seltensten Fällen ganz ausreichen. Man wird also diesen Teil der Technik aus verschiedenen derartigen Werken gründlich durchstudieren müssen. Sehr verdienstliche Arbeiten dieser Art sind die Etüden von Sitt (op. 32 Heft 2) und von Kayser (op. 28), denen später — unter Umständen auch noch nach dem Studium der Kreutzerschen, Fiorilloschen und Rodeschen Etüden — die in ihrer Art klassischen 7 Divertimenti von Campagnoli folgen müßten.
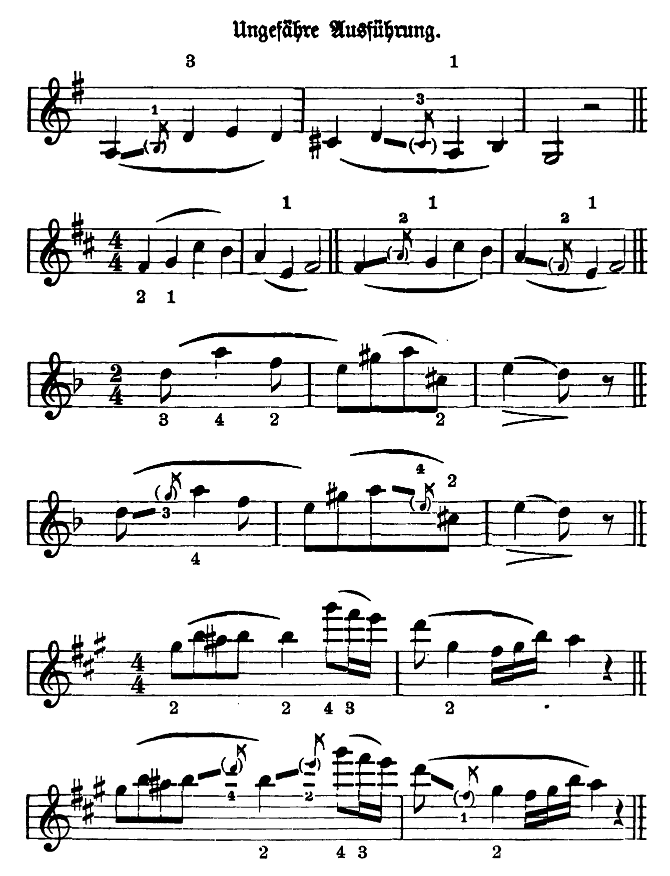
Lagenwechsel.

Beim Uebergang aus einer tiefen in eine höhere Lage, oder umgekehrt, gilt im allgemeinen die Regel, daß der zuletzt gebrauchte Finger zunächst in die neue Lage hinauf, bezw. herunter gleiten muß; z. B.:

Gewöhnliche Notierung.
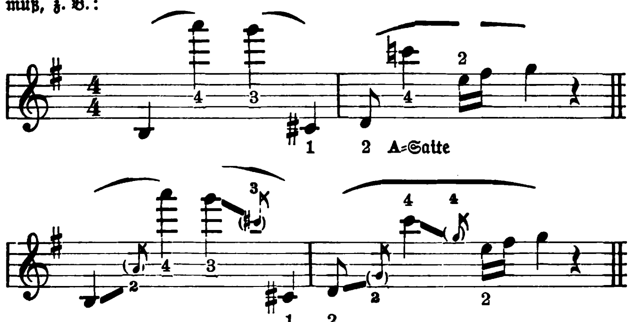


Ungefähre Ausführung.



NB. Die kleine eingeklammerte Note ist gleichsam als ein kurzer Nachschlag anzusehen, also immer auf Rechnung der vorhergehenden Note zu bringen. Sie soll hier nur den Prozeß des Lagenwechsels veranschaulichen, darf also — auch beim Studium — in keiner Weise aufdringlich hervorgehoben, bei vollendeter Ausführung überhaupt kaum zu Gehör gebracht werden. Im Moment des Lagenwechsels muß der gleitende Finger, indem er die Saite niemals verläßt, dieselbe nur leicht berühren und erst dann fest niederdrücken, wenn er in der zu erreichenden Lage angelangt ist. Dieser Druck bei Ankunft des glei=

tenden, gewissermaßen vermittelnden Fingers in der erstrebten Lage wird dann zu unterlassen sein, wenn mit der Lage auch zugleich die Saite gewechselt werden muß, z. B.:



Der Daumen, der sich niemals fest an den Geigenhals anklammen darf, soll an demselben beim Lagenwechsel geschmeidig hin- und hergleiten und der Hand immer ein ganz klein wenig vorausgehen, dieselbe gleichsam nachziehen.

Die bisher in Betracht gezogenen sieben Lagen werden natürlich sehr oft überschritten, so z. B. bei den meisten Tonleitern und Dreiklängen, wenn man sie über 3 oder einige derselben gar über 4 Oktaven spielen will. Große Meister verschiedener Zeiten und Schulen weichen in der Methodik des Fingersatzes für die Tonleitern nicht unwesentlich ab. Da das Studium der Tonleitern, Dreiklänge, Sept-Accorde u. dergl. m. nicht allein um dieser selbst willen betrieben wird, vielmehr recht eigentlich als „Mittel zum Zweck" angesehen werden kann, so empfiehlt sich, um vor Einseitigkeit gewahrt zu bleiben und um für alle vorkommenden Passagen bald den besten, d. h. sichersten und bequemsten Fingersatz auffinden zu können, ein gründliches Durcharbeiten der verschiedenen Systeme ganz von selbst.
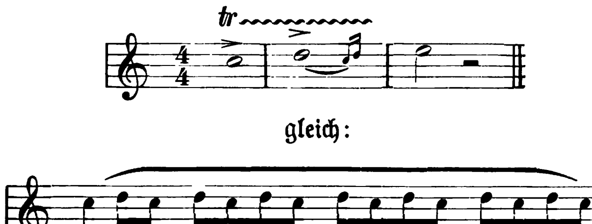
In den höchsten Lagen wird der Daumen nur noch mit seiner Spitze den Hals der Violine halten können, ihn aber niemals ganz verlassen dürfen.

Dritter Abschnitt.
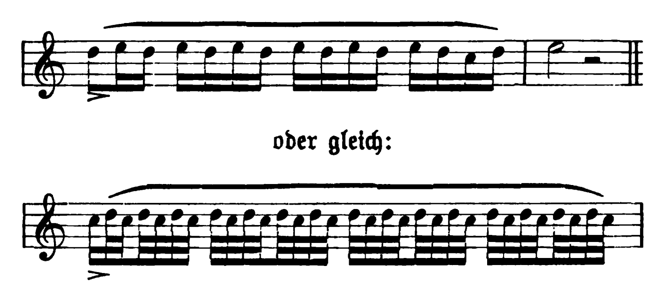
Weitere Ausbildung der Fingertechnik.
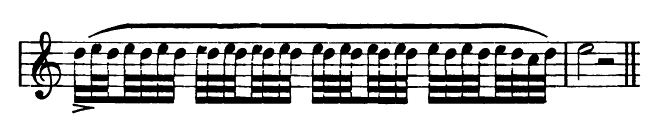
a) *Triller.*

Schon im ersten Abschnitt wurde die Notwenigkeit regelmäßiger Fingerübungen*) hervorgehoben. Die einfachste und dabei grundlegende Fingerübung bietet das Studium des Trillers mit jedem Finger. Man übe mit gleicher Sorgfalt und Ausdauer den *Ganzton-* wie den *Halbton-Triller.* Nicht immer hört man von Geigern, die im übrigen rein intonieren, auch ganz reine Triller. Gar oft wird die Hilfsnote bei einem Halbton-Triller zu hoch, beim Ganzton-Triller zu tief gegriffen. Triller mit dem dritten und vierten, als den beiden schwächeren Fingern, sind ganz besonders nützlich zu üben; nur muß man darauf halten, daß der trillernde Finger zu jedem Schlage weit aushole und mit Kraft auf die Saite niederfalle. Um *vollkommene Gleichmäßigkeit in Kraft und Bewegung* zu erzielen, fasse man den Triller zunächst und für lange Zeit nicht als eine unbestimmt tremolierende, sondern als eine *rhythmisch bestimmte regelmäßig wechselnde Aufeinanderfolge von Hauptton und Hilfston* auf, wie folgendes Beispiel zeigt:
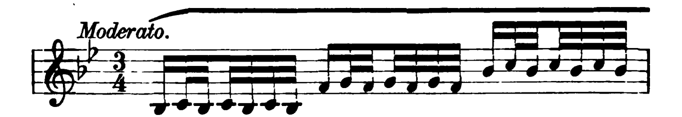


*) Treffliches Material dazu liefert Anfängern Sitts op. 51, zwanzig Etüden zur Ausbildung der linken Hand; weiter Vorgeschrittenen Singers „Tägliche Uebungen", Schradiecks „Schule der Violintechnik" u. v. a.
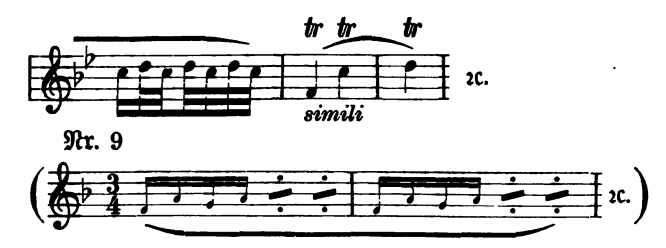




Die Bewegung des trillernden Fingers muß von dessen Wurzelgelenk ausgehen und darf nicht zugleich die ganze Hand in Unruhe versetzen.
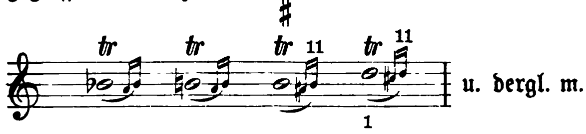
Mancherlei, was sonst über den Triller noch zu sagen wäre, und auch Uebungsmaterial dazu findet man in des Verfassers Violinschule. Für vorgeschrittene Spieler sind und bleiben die Nummern 14—21 und Nr. 29 der weltbekannten 40 Etüden von Kreutzer ein vorzüglicher Uebungsstoff, wenn man sie nur in rationeller Weise anwendet. In den besten neueren Ausgaben dieses Werkes sind den oben angeführten Nummern meist bestimmte Formeln zur Ausführung der darin vorkommenden Triller vorgedruckt, wie sie für ein ersprießliches Studium auch als unbedingt nötig erscheinen müssen. Nr. 38 desselben Werkes ist gleichfalls eine höchst nutzbringende Trilleretüde. Beim Studium derselben lasse ich die Triller durchgehends in folgender Weise ausführen:





ist zwar nicht eigentlich unter die Trilleretüden zu rechnen, aber als eine ausgezeichnete Vorbereitung auf dieselben zu betrachten. Mit sehr gutem Erfolg wurde sie schon recht oft als Korrektivmittel bei Schülern mit verdorbener Handhaltung und falscher Gewöhnung des vierten Fingers (siehe S. 47) angewendet.

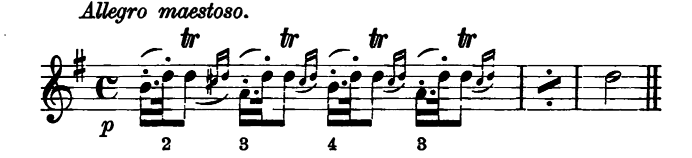
Der weitaus größte Teil aller vorkommenden Triller fällt in der Praxis dem dritten Finger zu. Den ersten Finger kann man nur da brauchen, wo es sich um einen Triller ohne Nachschlag auf einer der leeren Saiten handelt; ebenso den zweiten nur da, wo der Nachschlag entweder ebenfalls wegbleibt oder wo dieser sich mit Hilfe einer bloßen Saite oder durch schnelles Zurückgreifen und wieder Vorschieben des ersten Fingers um einen halben Ton auf derselben Saite ausführen läßt, auf welcher die getrillerte Note gegriffen wird; z. B.:



Dagegen würde der erste und letzte dieser Triller mit Ganzton-Nachschlag (also: tr 3 2 tr 3 2) nur entweder mit dem oben oder dem unten angegebenen Fingersatz möglich sein.

Wer sich in der zweiten und vierten Lage ebenso sicher fühlt wie in der dritten (dahin muß es jeder, auch der nicht berufsmäßige Geiger zu bringen suchen), der wird natürlich den unteren Fingersatz vorziehen, weil der obere eine Beweglichkeit und ausdauernde Kraft des vierten Fingers voraussetzt, die derselbe kaum in gleichem Maße erreichen kann wie der dritte.

Selbst kürzere Triller soll man, weil sie mit dem vierten Finger gewöhnlich minder glänzend ausfallen, wo es angeht, lieber dem dritten übertragen, wie z. B. bei einer Stelle aus dem 29. Konzert von Viotti, die in der zweiten Lage jedenfalls angenehmer zu spielen und wirkungsvoller zur Geltung zu bringen ist wie in der ersten.



Trotz alledem muß nochmals ermahnt werden, daß man wenigstens mit aller Energie danach streben soll, jeden Finger so weit auszubilden, daß er einen gleichmäßigen, möglichst brillanten Triller zu schlagen befähigt werde; denn es giebt der Fälle genug, in denen der erste und noch öfter der vierte (u. a. bei den später zu behandelnden Doppeltrillern) durchaus nicht dispensiert werden kann.
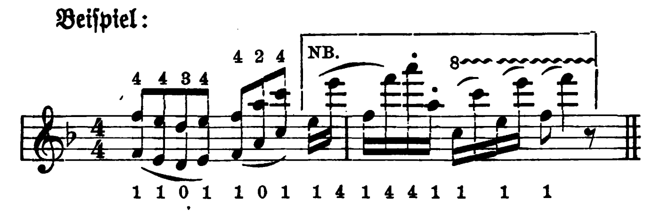
b) Doppelgriffe, Doppeltriller, drei- und vierfache Griffe.

Schon wegen ihres außerordentlich fördernden Einflusses auf die allgemeine Ausbildung der Handgeschicklichkeit und des musikalischen Gehörs soll man gründlich und fleißig

Doppelgriffe aller Art studieren. Solange man dabei auf die erste Lage beschränkt bleibt, wird des Verfassers Elementar-Violinschule hinreichend Stoff gewähren, der dann später durch die 20 Spezialetüden von Sitt (op. 32, Heft IV) ergänzt und bis zum Bereich der zweiten und dritten Lage erweitert werden kann. Wenn man erst über alle Lagen verfügen kann, versäume man nicht, Tonleiterstudien in Sexten, Terzen, Oktaven und Decimen möglichst in allen Dur- und Moll-Tonarten zu betreiben. Wer auch hierin wieder, wie schon bez. der einfachen Tonleitern (S. 72) empfohlen wurde, verschiedene ältere und neuere Systeme durchstudiert, der wird den seiner Individualität am meisten zusagenden und wiederum auch für jeden besonderen Fall geeignetsten Fingersatz bald genug herauszufinden lernen. Neben und nach diesen Studien sind selbstverständlich auch Doppelgriff-Etüden zu berücksichtigen, deren es ja eine große Auswahl giebt und unter denen die Kreutzerschen (Nr. 23 und 30—40) wieder eine hervorragende Stelle einnehmen. Für jeden wirklich musikalischen Geiger hat gerade dieser Teil des berühmten Kreutzerschen Werkes einen ganz besonderen Reiz.

Ueber Oktavengriffe ist noch einiges zu bemerken. Zunächst sind dieselben an Tonleitern, Dreiklängen u. s. w. in allen Tonarten bis in die hohen und höchsten Lagen mit dem gewöhnlichen Fingersatz (d. h. mit dem ersten und vierten Finger, bezw. einer leeren Saite und dem dritten, zweiten oder ersten Finger) zu üben und darauf zu achten, daß auch bei gebrochenen (d. i. nacheinander gespielten) Oktaven der erste und vierte Finger immer gleichzeitig fest vor- und zurückgeschoben, sowie daß die beiden mittleren Finger, sobald sie nicht selbst in der ersten bezw. zweiten Lage mitunter die Oktave der nächsttieferen leeren Saite zu greifen haben, ganz von den Saiten aufgehoben werden, weil sie sonst den beiden mit jeder höheren Lage einander immer näher kommenden Fingern (ersten und vierten) sehr hinderlich werden können.

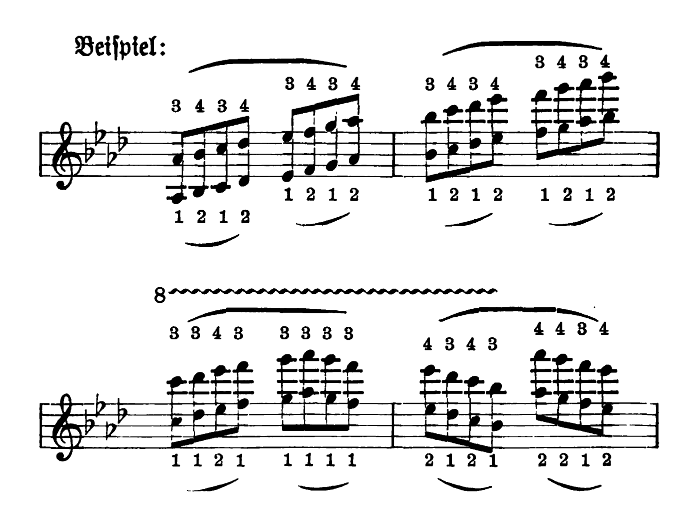
Beispiel:

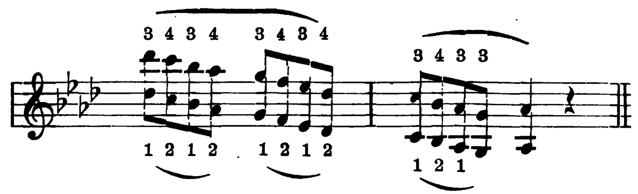


NB. Ersten und vierten Finger gleichzeitig vorschieben! Zweiten und dritten Finger hoch halten!

Ein anderer, zuweilen sehr gut verwendbarer Fingersatz für Oktavenpassagen erfordert ungewöhnliche Kraft und Spannfähigkeit der linken Hand. Auch wenn man in Ermangelung dieser beiden Eigenschaften auf ausgedehntere Anwendung dieser Spielweise verzichten muß, so wird zeitweiliges, mäßiges Ueben derselben (allzuviel ist hier thatsächlich ungesund!) immerhin für die Finger von allgemeinem Nutzen sein.

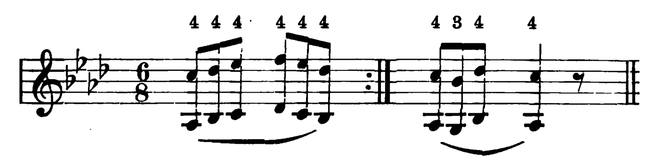
Beispiel:





NB. Mit demselben Fingersatz wie hier die As-dur-Tonleiter lassen sich auch die Tonleitern von A-, B- und H-dur spielen.
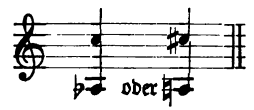
Auf gleichzeitiges Vor- und Zurückschieben des ersten und vierten Fingers ist auch bei Decimengängen zu halten. Die Hauptschwierigkeit derselben liegt in der Verschiedenartigkeit der Decimenintervalle (große und kleine) bei allen diatonischen Passagen und in der Weitgriffigkeit, die einer kleinen und schmal gebauten Hand besonders in den untersten Lagen viel Anstrengung verursacht. Beispiel:



Solche und ähnliche weite Griffe erfordern eine von der gewöhnlichen ganz abweichende Handhaltung. Hierbei ist ein Anlegen des Daumenballens an den Geigenhals, des Handgelenkes an die Zarge und ein Plattaufsetzen der gespreizt gehaltenen Finger (1 und 4) geradezu geboten.

Eine alltägliche und doch eigentümliche Erscheinung ist es, daß Schüler bei den ersten Versuchen in großen Spannungen auf eine der oben geforderten gerade entgegengesetzte Handhaltung verfallen, indem sie den ersten Finger fast noch mehr als sonst krümmen und auf die Spitze stellen, dabei das Handgelenk beinahe so weit, als es überhaupt möglich ist, vom Geigenhalse entfernen, wodurch dann die zu spreizenden Finger sich einander nur um so mehr nähern, statt möglichst weit auseinander zu gehen.

Man greife in der hier abgebildeten richtigen Handhaltung eine große Decime



und versuche dann, indem man die beiden Finger auf den Saiten festzuhalten strebt, allmählich in die als falsch be-

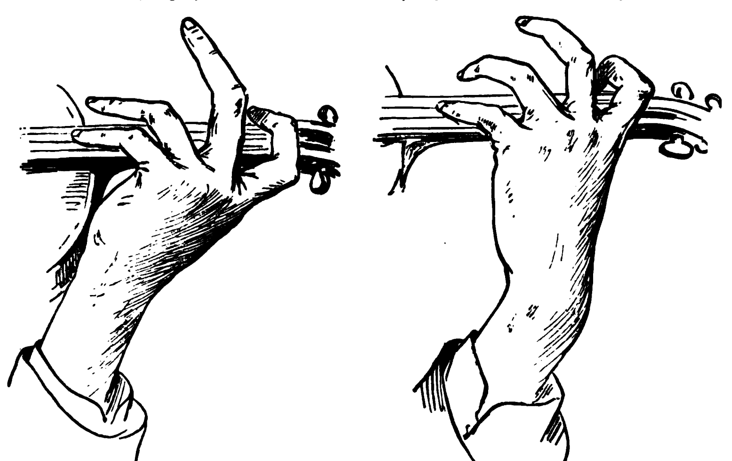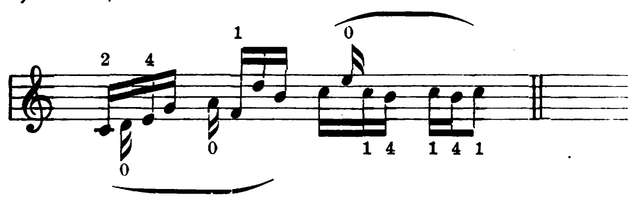


Fig. 18. Richtige Handhaltung bei großen Spannungen.

Fig. 19. Falsche Handhaltung bei Spannungen.

zeichnete Handhaltung überzugehen. Dadurch wird man ganz unwillkürlich den Abstand zwischen beiden Fingern so bedeutend verringern, daß aus der großen Decime im besten Fall eine kleine oder gar eine None entsteht. So einfach und überzeugend dieses Experiment auch ist, so fällt es doch manchmal recht schwer, junge Geiger von der einmal angenommenen fehlerhaften Gewöhnung abzubringen.

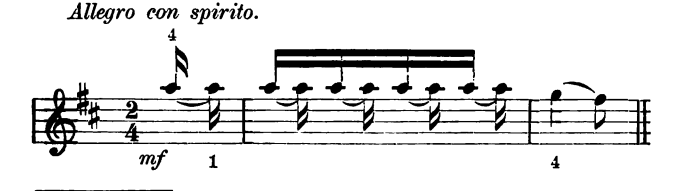
Obwohl selten vorkommend, sind Unisonogriffe doch durchaus nicht ganz zu ignorieren. Dieselben sind keines-

wegs bloßer Virtuosenluxus. Altmeister Haydn hat an einem klassischen Beispiel gezeigt, wie man sie zu echt künstlerischen, hauptsächlich humoristischen Wirkungen verwerten kann. In seinem unter dem populären Namen „Froschquartett“ bekannten op. 50, Nr. 6*) wird fast das ganze Finale von einer Spielmanier beherrscht, welche man Bariolage nennt, und die sehr häufig Unisonogriffe im Gefolge hat. Das französische Wort Bariolage bedeutet Buntmalerei, Buntscheckigkeit und ist ein treffend bezeichnender Ausdruck für jene Spielweise, bei welcher man die einzelnen Töne einer Passage, die man für gewöhnlich möglichst auf einer Saite spielen würde, geflissentlich im bunten Wechsel auf verschiedenen Saiten nimmt, wobei meist — wie eben auch in dem Haydnschen Quartettsatz — ein sehr ausgiebiger Gebrauch von den leeren Saiten gemacht wird. Folgendes Beispiel wird das Wesen der Bariolage hinlänglich charakterisieren:



Von den hier besonders in Betracht kommenden Stellen aus Haydns Quartett seien nur folgende angeführt:
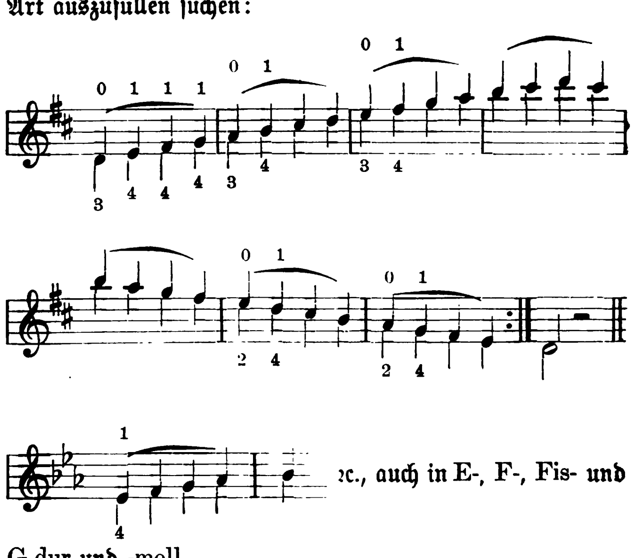
Allegro con spirito.



*) Nr. 49 der vom Verfasser revidierten, bei A. Payne in Leipzig erschienenen Ausgabe sämtlicher Streichquartette von Haydn.

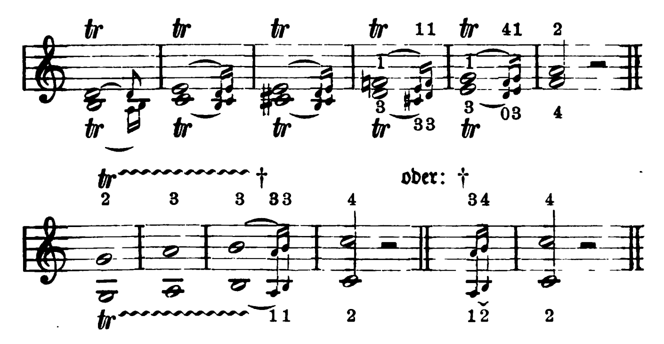


Weil in Studienwerken das Unisonospiel bisher nur sehr spärliche Berücksichtigung gefunden hat, so mag man die etwa empfundene Lücke mit Tonleiterübungen in folgender Art auszufüllen suchen:

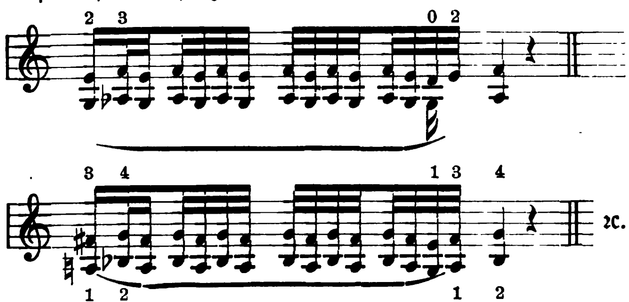


ꝛc., auch in E-, F-, Fis- und G-dur und -moll.
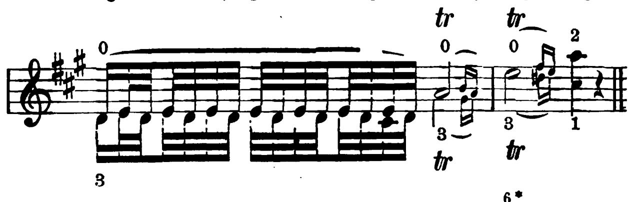
Doppeltriller, auch mit Nachschlägen, sind bei allen Terzen- und Oktavengriffen (nur die höchsten Lagen ausgenommen) möglich. Folgende Beispiele übe man nach dem schon für einfache Triller (S. 73 u. 74) vorgeschlagenen Formeln auch auf den anderen Saiten:



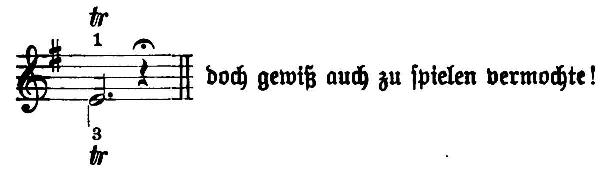
In kleinen Sexten sind Doppeltriller nicht ausführbar, wohl aber in großen Sexten bis etwa zur siebenten Lage, jedoch mit der Einschränkung, daß die Hilfsnote stets nur um einen halben Ton von der Hauptnote entfernt sein darf; z. B.:



Von Unisonotrillern können gewöhnliche Sterbliche in der Regel nur die folgenden drei zur Ausführung bringen:

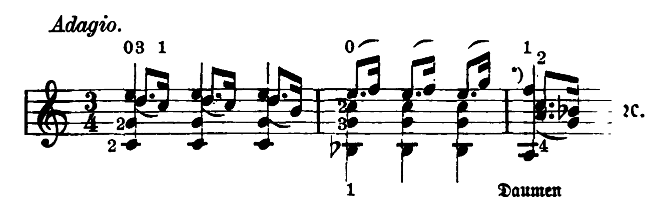


Wie muß die Hand Paganinis beschaffen gewesen sein, da er den in seinem dritten Capriccio geschriebenen Unisonotriller



doch gewiß auch zu spielen vermochte!

Dreifache und vierfache (Tripel= und Quadrupel=) Griffe findet man in größeren Violinschulen und anderen Werken so erschöpfend behandelt, daß ein näheres Eingehen auf dieselben hier nicht geboten erscheint. Daß man bei solchen Griffen sich mitunter eines ganz abnormen Fingersatzes bedienen muß, sei nur an einem Beispiel aus J. S. Bachs 5. Sonate (für Violine allein) gezeigt:
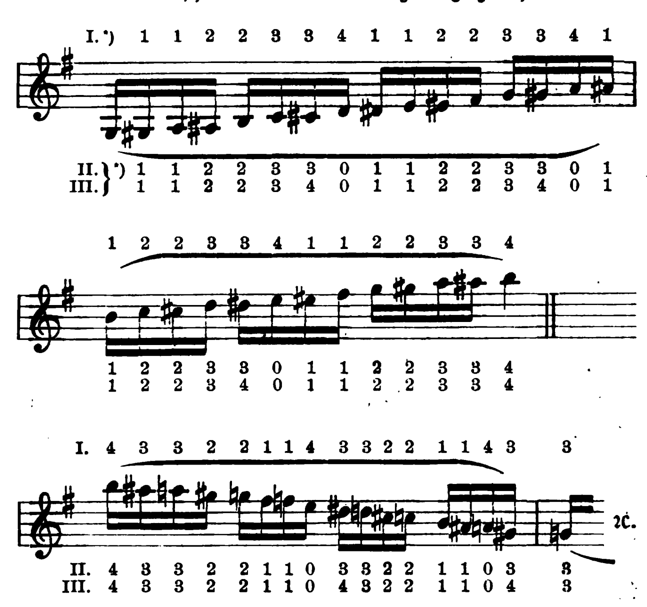


c) Chromatische Skalen

sind schon innerhalb der ersten Lage nicht leicht ganz rein und gleichmäßig zu spielen. Die Finger müssen dabei mit möglichster Energie und Kraft vor= bezw. zurückgeschoben werden.**) Den Fingersatz kann man schon in der ersten Lage auf verschiedene Arten nehmen, wie aus folgenden Beispielen klar wird:
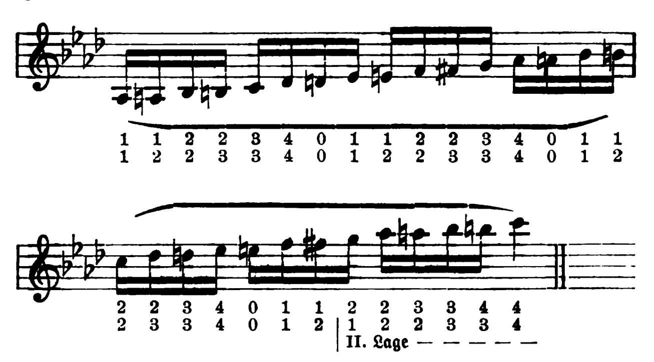
*) Dieser Akkord ist nur ausführbar, wenn man das tiefe a mit dem Daumen greift.
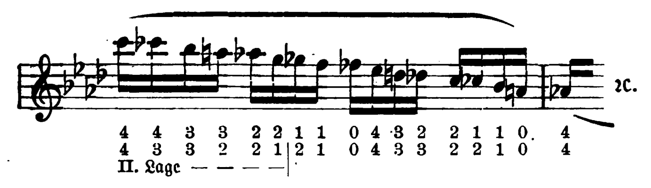
**) Spezialübungen dafür enthält des Verfassers Elementar=Violinschule.



*) I. nach Spohrs Vorschrift, II. u. III. nach anderen Meistern.

Oder bei B-Tonarten:

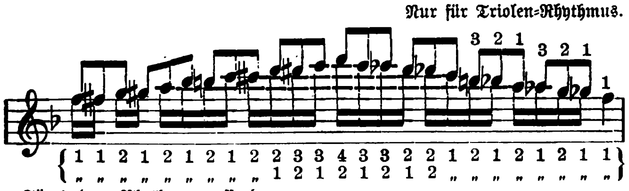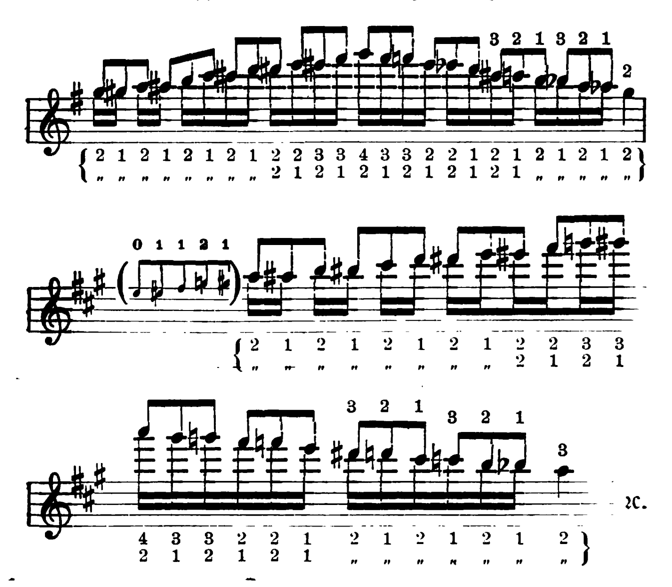




NB. Auch abgestoßen zu üben.

Mit dem vierten Finger greift man nur in einzelnen Ausnahmefällen zwei verschiedene Töne nacheinander, wie u. a. einmal bei der vorstehenden As-dur-Tonleiter. Die Benützung der leeren Saiten, welche Spohr bei der chromatischen Tonleiter prinzipiell fast gänzlich meidet, bietet gleichwohl so mancherlei Vorteile, die eine Abweichung von des großen Meisters Lehre rechtfertigen dürften. Die Hauptsache bleibt, daß der einmal begonnene Fingersatz immer möglichst konsequent durchgeführt werde. Dies ist am leichtesten, wenn man die einzelnen Noten mehr unharmonisch als buchstäblich, nämlich mehr ihrer Tonhöhe als ihrer Benennung nach auffaßt.
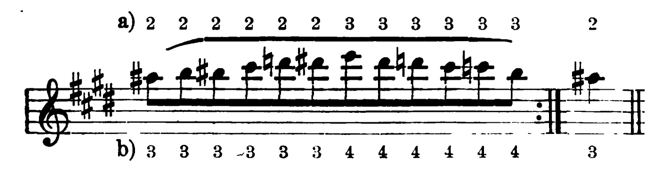
Ueben muß man die chromatische Tonleiter mindestens in den ersten fünf Lagen auf allen Saiten. In der Praxis aber mag man, soweit es sich durchführen läßt, die höheren Lagen nur auf der E-Saite benützen. Ein großer Vorteil ist es, wenn man sich für alle diejenigen Fälle, in denen ein chromatischer Lauf über den Umfang der dritten Lage hinausgeht, einen möglichst einfachen Fingersatz aneignet und konsequent beibehält, wie z. B.:

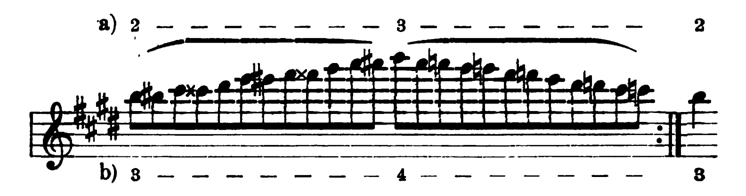


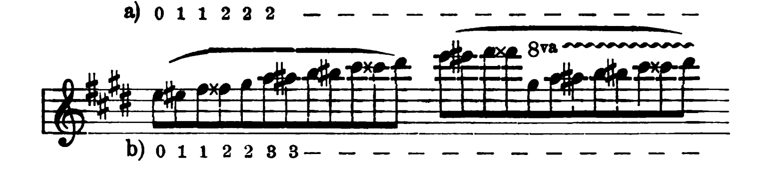


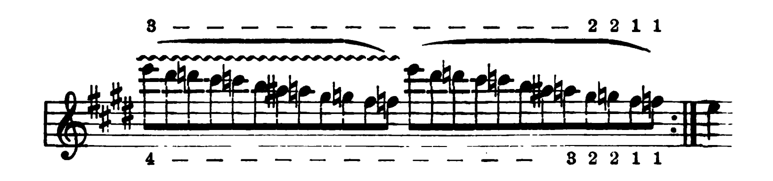
Chromatische Skalen werden nicht selten auch mit einem einzigen auf der Saite hinauf- oder herabgleitenden Finger gespielt. Man bezeichnet diese Spielart, welche, an passender Stelle mit Eleganz und Bravour ausgeführt, von glänzender Wirkung sein kann, mit dem Wort glissando (gleitend). Aufsteigendes glissando macht man fast nur mit dem zweiten oder dritten, absteigendes mit dem vierten oder dritten Finger.

Das glissando ist zunächst langsam, in verschiedenen, aber immer bestimmten Rhythmen, anfänglich in kleinem, nach und nach in erweitertem Umfange zu üben; z. B.:







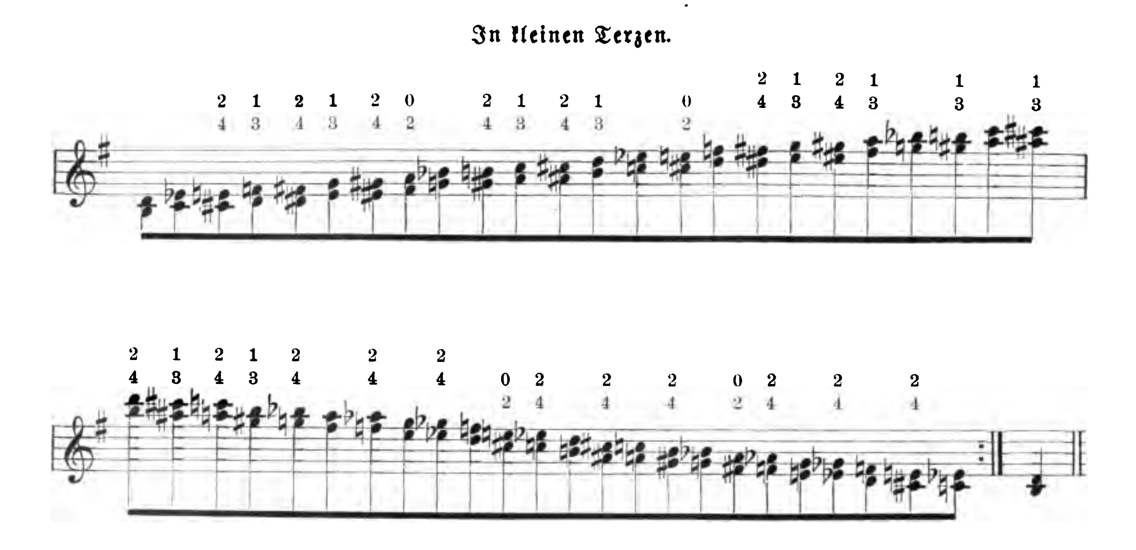


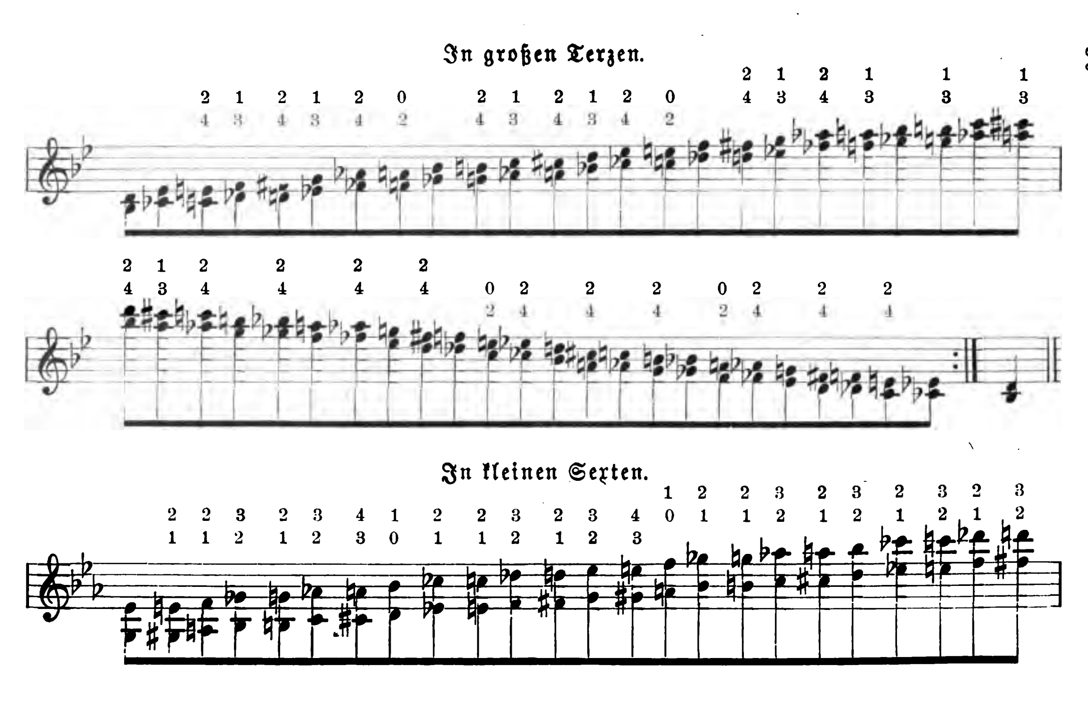
Jedes dieser Beispiele kann in Triolen ( ), Quartolen ( ) und Sextolen ( ), auch abgestoßen geübt und in gleicher Weise auf die A-, D- und G-Saite übertragen werden.
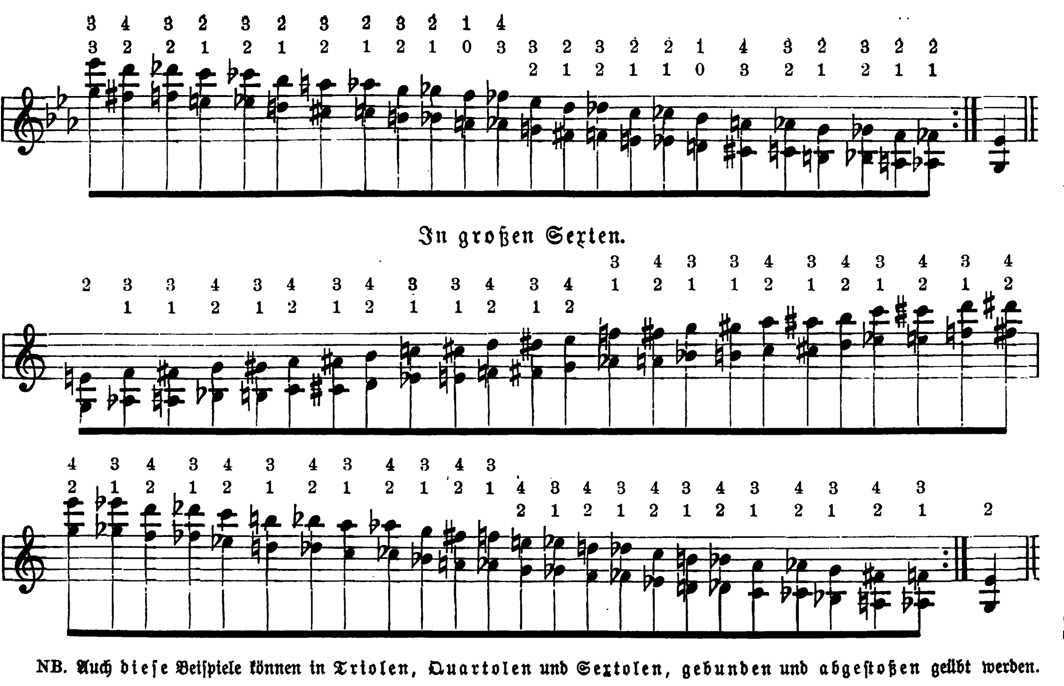
Den gleitenden Finger schiebe man so energisch, daß bei jedem Ruck desselben ein leises Knacken vernehmbar wird.

In Doppelgriffen sind chromatische Skalen ebenfalls wohl ausführbar, z. B.:

In kleinen Terzen.




In großen Terzen.
In kleinen Sexten.



In großen Sexten.

NB. Auch diese Beispiele können in Triolen, Quartolen und Sextolen, gebunden und abgestoßen geübt werden.

Chromatische Oktaven- und Decimengänge werden natürlich nur glissando gespielt und nur mit dem ersten und vierten Finger gegriffen. Fast leichter wie mit regulärem Fingersatz lassen sich große und kleine Terzen und Sexten in chromatischer Folge glissando spielen; erstere mit dem dritten und ersten, letztere mit dem ersten und zweiten, oder zweiten und dritten Finger.

d) Vibrato.

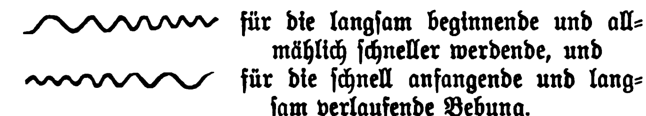
Eine Spielmanier, die, an rechter Stelle angebracht, den Ton ungemein belebt, ist das Vibrato oder die Bebung. Alle großen Meister wenden sie an und empfehlen deren Anwendung, warnen aber zugleich vor dem Mißbrauch derselben. Alles dies geschieht mit bestem Grund. Nichts kann einer Cantilene höheren Reiz verleihen als ein wohlangebrachtes und schön ausgeführtes Vibrato; und andererseits ist kaum irgend etwas widerlicher als ein übertriebenes und zu häufig gebrauchtes Vibrato, zumal wenn es mit einem falsch oder im Uebermaß angebrachten Portamento (Hinüberziehen des einen Tones in den nächstfolgenden, namentlich beim Lagenwechsel) verbunden ist.

Das Vibrato entsteht durch eine zitternde Bewegung der Hand, während ein Finger einen Ton greift und der ruhig geführte Bogen diesen Ton erklingen läßt. Indem das Zittern der Hand auf den greifenden Finger übertragen wird, bewirkt es ein oft wiederholtes, in der Geschwindigkeit der Bewegung kaum merkliches Abweichen von und schnelles Zurückkehren zu der richtigen Tonhöhe. Solange ein Spieler die reine Intonation nicht vollständig beherrscht, sollte er sich der Bebung durchaus enthalten.

Besonders vorgeschrieben wird das Vibrato nicht, einige wenige Stücke in instruktiven Werken ausgenommen. Spohr wendet in seiner Violinschule folgende Zeichen dafür an:

∼∼∼∼ für die langsamere,

∿∿∿∿∿∿∿ für die schnellere,



für die langsam beginnende und allmählich schneller werdende, und

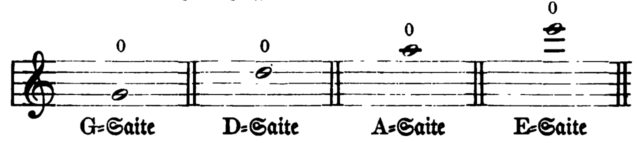
für die schnell anfangende und langsam verlaufende Bebung.

Für gewöhnlich ist das Vibrato nur bei länger gehaltenen Tönen, in Stücken von besonders leidenschaftlichem Stimmungsgehalt (wie z. B. in manchen Schumannschen) auch wohl ab und zu bei schneller vorübergehenden Noten, am richtigen Platze; der Hörer muß dann nur eben die Ueberzeugung gewinnen können, daß es einer wahrhaftigen seelischen Erregung des ausführenden Künstlers entspringt.

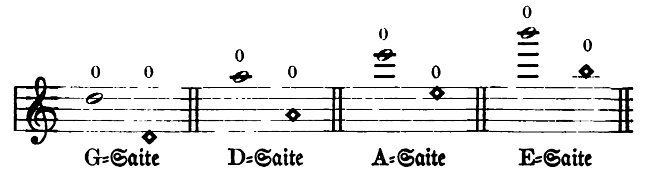
e) Natürliche Flageolettöne.

Flageolettöne werden dadurch erzeugt, daß man eine Saite an gewissen Punkten mit dem Finger nur ganz leicht berührt, ohne dieselbe, wie sonst, auf das Griffbrett niederzudrücken. Durch dieses bloße Berühren mit dem Finger werden die mittels des Bogenstriches hervorgerufenen Schwingungen der Saite an bestimmten Stellen durch sogenannte Schwingungsknoten unterbrochen und geteilt. Solcher Berührungspunkte zur Erzeugung von Flageolettönen (auch Aliquot- oder Teiltöne und Obertöne genannt) giebt es verschiedene. Wird der Finger genau in der Mitte zwischen Sattel und Steg hohl aufgesetzt, so bildet er den Grenzpunkt zweier gleicher Saitenteile, deren jeder, sobald die Saite mit dem Bogen angestrichen wird, für sich schwingt und eine Oktave höher als die leere Saite erklingt. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man die Saite auch einmal hinter dem hohlgreifenden Finger, also anstatt zwischen Griffbrett und Steg, in der Nähe des Sattels mit dem Bogen anstreicht. Natürlich ist dies nur ein für die Praxis nicht zu verwertendes Experiment; vielleicht aber wird es für manchen Leser interessant genug sein, dasselbe auch bei den in der Folge noch zu besprechenden Flageolettönen zu wiederholen.

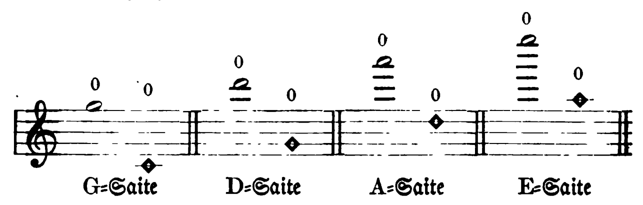
Flageoletgriff in der Mitte der Saite:



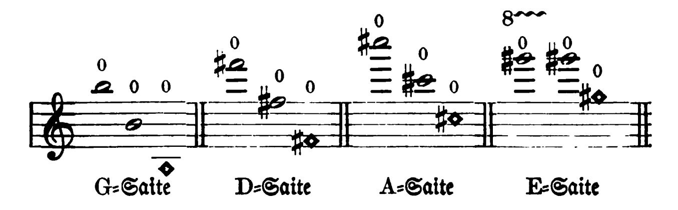
Berührt man mit dem Finger leise denjenigen Punkt einer Saite, welcher genau ein Dritteil der Schwingungslänge derselben bezeichnet, so erhält man, gleichviel ob der Finger das dem Stege oder dem Sattel zunächst liegende Drittel der Saitenlänge abgrenzt, jedesmal die Duodecime (d. i. die um eine Oktave erhöhte Quinte) der leeren Saite:



Wird ein Finger genau um ein Viertel der Schwingungslänge vom Sattel oder vom Stege entfernt hohl aufgesetzt, so ergiebt dies immer einen Ton, der um zwei Oktaven höher klingt als die bloße Saite:

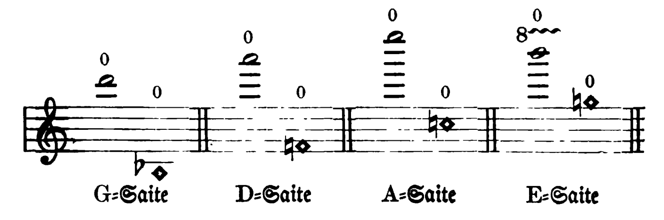


Durch Fünfteilung, die an drei verschiedenen Punkten der Schwingungslänge durch Hohlgreifen des Fingers bewirkt werden kann, wird die um zwei Oktaven höher klingende Terz der leeren Saite hervorgebracht:



Bei dem durch eine sechsfache Teilung der Saite entstehenden Flageoletton, welcher schon recht nahe am Stege, bezw. am Sattel liegt, bevorzugt man entschieden das untere, nämlich das dem Stege zunächst liegende Ende der Saite, weil der Ton am oberen (Sattel=)Ende ziemlich schwer anspricht. Ueberhaupt ist die Ansprache und der Klang der Flageolettöne am Stege, weil dort die Saite freier schwingen kann, viel günstiger als in der Sattelnähe; allerdings erfordert die hohe, unbequeme Lage am Stege auch wieder eine viel größere Gewandtheit und Anstrengung der linken Hand.

Die in sechs Teilen schwingende Saite ergiebt die um zwei Oktaven höher klingende Quinte der leeren Saite:



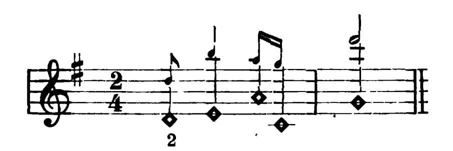
Daß man durch weitere Teilung der Saitenschwingungen mittels Hohlgreifens des Fingers besonders nach dem Stege zu noch einige Obertöne gewinnen kann, ist gewiß von akustischem Interesse, für die Praxis aber ohne Bedeutung.

Alle bis hierher verzeichneten und in der Folge noch in Betracht zu ziehenden Obertöne erhielten die in Deutsch=

land allgemein gebräuchliche Benennung „Flageolettöne“ wegen ihres eigentümlichen, von den Tönen der freischwingenden leeren oder durch festen Fingeraufsatz verkürzten Saite wesentlich abweichenden Klangcharakters, welcher demjenigen der Flöte ähnelt. Besonders ist es eine bestimmte Art der Flöte, das Flageolet*), an dessen Klangfarbe die Obertöne einer Geigensaite lebhaft erinnern. Uebrigens werden die letzteren von den Italienern und Franzosen durchaus sachgemäß harmonische Töne (suoni armonici; sons harmoniques) genannt. Ueber die Notierungsart der Flageolettöne muß noch einiges bemerkt werden. Man bezeichnet die Note für einen Flageoletton gewöhnlich, wie die Note für eine leere Saite, mit einer Null, der man oft noch eine Ziffer beifügt, durch welche der hohl aufzusetzende Finger angezeigt wird. Bei dem ersten und einfachsten Flageoletgriff in der Mitte der Saite, sowie auch bei denjenigen Griffen, die dem Stege näher liegen als dem Sattel, kann diese Bezeichnungsart kaum mißverstanden werden, besonders dann nicht, wenn da, wo es nötig erscheint, auch die Saite angegeben ist, auf welcher der Flageoletton gegriffen werden soll. Anders verhält es sich mit den dem Sattel näher liegenden Flageoletgriffen, die den Neuling schon dadurch leicht verwirren, daß die durch sie erzeugten Töne um so höher klingen, je tiefer die für dieselben gebrauchten Noten stehen. Allen hier leicht möglichen Mißdeutungen begegnet man mit der Anwendung der für solche Fälle in neuerer Zeit vielgebrauchten viereckigen Notenköpfe, wie sie auch die vorstehenden Beispiele zeigen.

Manche neueren Autoren oder Herausgeber fügen in dankenswerter Weise dann oft noch eine kleingedruckte Note hinzu, um durch dieselbe auch die absolute Tonhöhe des Flageoletgriffes klar und dessen Zeitdauer anschaulicher zu machen, z. B.:

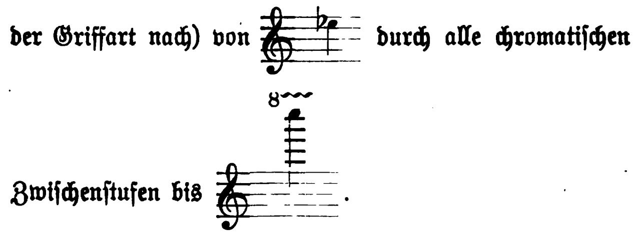
*) Ehemals in Italien beliebt; jetzt fast ganz außer Gebrauch gekommen.



Selbstverständlich darf bei **solchen** Flageoletgriffen, die auf einer und derselben Saite liegen und unmittelbar aufeinander folgen, kein Finger länger auf der Saite stehen bleiben, als der Zeitwert der von ihm gegriffenen Note unbedingt erfordert.

f) Künstliche Flageolettöne.

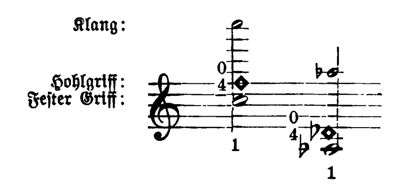
Aus allen den im vorstehenden Absatz behandelten und in Noten dargestellten sogenannten natürlichen Flageolettönen kann man wohl einzelne gebrochene Dreiklänge zusammensetzen, auch einige Primen, Terzen, Quinten, Oktaven und Dezimen **gleichzeitig** erklingen lassen; aber eine einfache Tonleiter aus ihnen zu konstruieren, ist nicht möglich. Das Gebiet der **künstlichen Flageolettöne** dagegen ist viel weniger beschränkt. Es reicht (dem **Klange**, nicht der Griffart nach) von



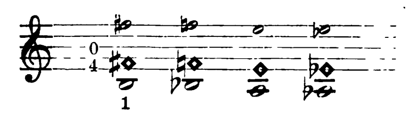
durch alle chromatischen Zwischenstufen bis .

Künstliche Flageolettöne werden dadurch erzeugt, daß man den **ersten oder zweiten Finger** fest auf eine Saite setzt und gleichzeitig mit dem **dritten** bezw. **vierten Finger** auf derselben Saite eine kleine oder große Terz, eine reine Quarte oder Quinte, allenfalls auch (in den oberen Lagen) eine große Sexte höher **hohl** greift. Am meisten bedient

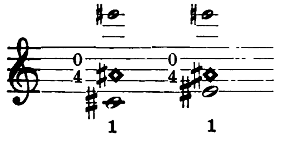
man sich dabei des Quartengriffs, mittels dessen man durch gleichzeitiges Fortrücken des festgreifenden ersten und des leicht aufliegenden vierten Fingers jede diatonische und chromatische Tonleiter, desgleichen auch alle sonstigen Intervallenfortschreitungen und -sprünge unter gelegentlicher Mitverwendung einzelner natürlicher Flageolettöne ziemlich leicht auszuführen im stande ist. In der neueren Schreibweise werden die künstlichen Flageolettöne gewöhnlich so notiert, daß man für den festgreifenden Finger eine Note von gewöhnlicher Form und Größe, unmittelbar über derselben für den hohlgreifenden Finger eine viereckige und für den aus diesem kombinierten Griff sich ergebenden Klang eine kleine Note setzt, z. B.:



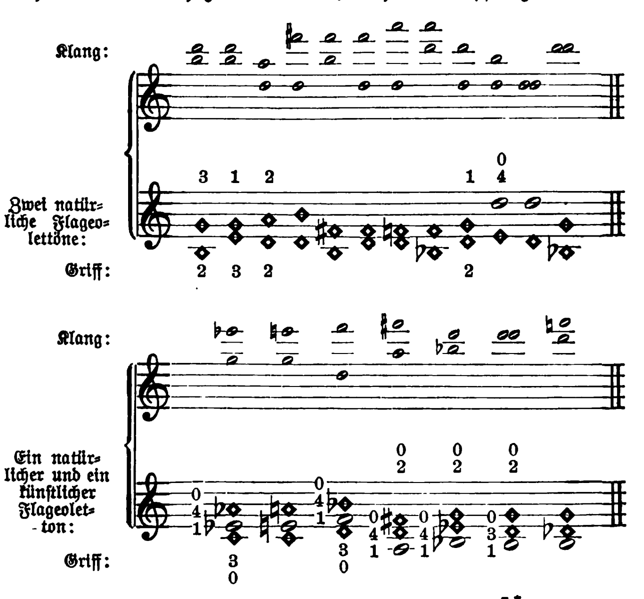
Man ersieht hieraus, daß der so erzeugte Ton stets um zwei Oktaven höher klingt als der mit dem ersten Finger festgegriffene Grundton. Die zweite der vorstehenden Noten bezeichnet den tiefsten derjenigen künstlichen Flageolettöne, die durch Quartengriff hervorzubringen sind. Der nächst tiefere Halbton gehört zu den natürlichen Flageolettönen 0; dann folgen die nur durch Quintengriff möglichen tiefsten aller künstlichen Flageolettöne:
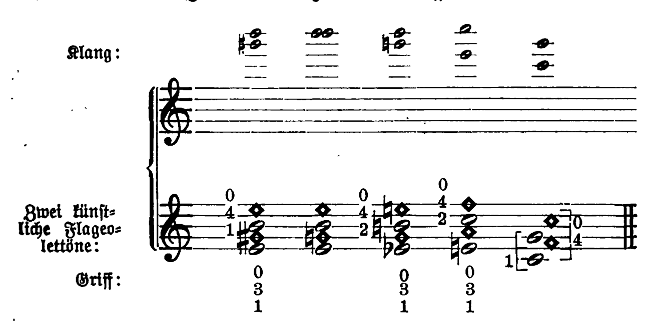


Sextengriffe anzuwenden wird man kaum jemals Veranlassung haben, da ihre Wirkung keine andere ist als die, welche sich auch durch den weit bequemeren Quartengriff erreichen läßt, z. B.:



Terzengriffe werden für sich allein seltener gebraucht, sind aber bei Doppelflageolettönen oft unentbehrlich. Soweit diese letzteren nicht durch zwei natürliche Flageoletgriffe zu ermöglichen sind, hilft man sich durch Kombination eines natürlichen und eines künstlichen oder auch zweier künstlicher Griffe, z. B.:
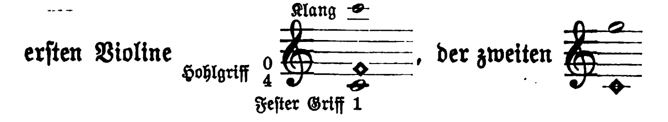




Robert Schumann hat mit dem Schlußakkord des zweiten Satzes seines Klavierquintetts ein kleines Problem aufgestellt, indem er die an die beiden Violinen und die Viola verteilten Intervalle des C dur-Dreiklangs in Doppelgriffen (Viol. I c/e, Viol. II g/c und Viola g/c) mit „sons harmoniques“ bezeichnete, dabei aber so notierte, wie sie klingen, nicht wie sie gegriffen werden sollen. Nun ist die Sexte

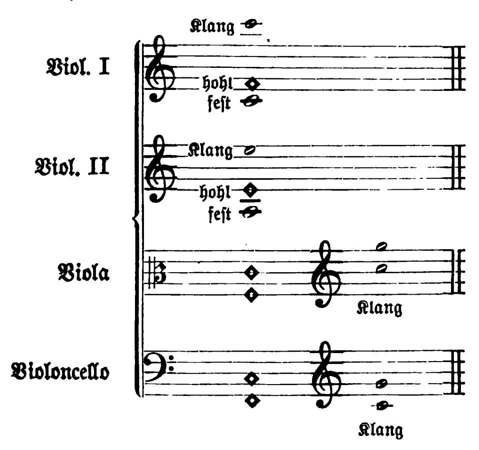


und die Quinte in Flageolettönen unmöglich. Einige Herausgeber, so u. a. diejenigen, welche das fragliche Stück für die Peterssche und die Litolffsche Ausgabe revidierten, haben eine praktische Lösung des Rätsels dadurch gegeben, daß sie dem bei Schumann pausierenden Violoncello die leicht zu intonierende Terz e (als Natur-Flageoletton auf der A-Saite) übertrugen, der ersten Violine



, der zweiten

und der Viola originalgetreu zuerteilten. Damit ist Schumanns Intention gewiß ziemlich sicher getroffen, denn es fehlt nur noch das $\overline{\overline{c}}$, welches in der Originalausgabe in der zweiten Violinstimme steht. Will man dieses durchaus nicht missen, so bleibt nur die nachfolgende Verteilung der Akkordtöne unter die vier Instrumente übrig, wobei allerdings die zweite Violine den relativ schwierigsten Griff erhält:



Eine gründliche Kenntnis aller natürlichen und künstlichen Flageolettöne und eine gewisse Fertigkeit in der Anwendung derselben muß jeder Geiger sich aneignen, auch wenn sein Streben keineswegs auf bloße technische Virtuosität gerichtet ist. Nur soll man sich mit diesem Teile der weitverzweigten Technik unseres Instruments nicht zu früh eingehend befassen oder gar anderes, wichtigeres darüber vernachlässigen.

Aus diesem Grunde schon sind bei unseren Betrachtungen über eine möglichst allseitige technische Ausbildung der linken Hand die Flageolettöne erst an letzter Stelle berücksichtigt worden.
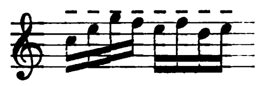
Vierter Abschnitt.
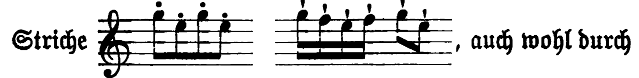
Technik der Bogenführung.

a) Stricharten mit aufliegendem Bogen.

Von beinahe unendlicher Mannigfaltigkeit sind die verschiedenen Arten des Bogenstriches; und wenn man einen Ueberblick über dieselben geben will, so lassen sie sich von mancherlei Gesichtspunkten aus gruppieren. Betrachten wir zunächst die einfachsten Elementar-Stricharten, so ergiebt sich fast von selbst die Einteilung in gebundene und abgestoßene Striche.

Wenn zwei oder mehr Töne derart auf einen Bogenstrich gespielt werden, daß bei dem Uebergang von dem einen zum nächstfolgenden nicht die geringste Unterbrechung stattfindet, so nennt man diese Spielart gebunden (legato). Als Zeichen dafür dient ein Bogen ⌒ über oder unter der zu bindenden Notengruppe. Im Gegensatz dazu steht das sogenannte Abstoßen, wobei mit jedem Tone auch zugleich der Strich wechselt. Dieses Abstoßen kann nun recht verschieden ausgeführt werden. Vorerst soll man es lange Zeit hindurch so üben, daß der Strichwechsel für das Ohr kaum bemerklich, daß also jeder Ton an den unmittelbar vorhergehenden ohne jegliche Unterbrechung oder Accentuierung angeschlossen und auf diese Weise fast der Eindruck eines wirklichen Legato hervorgerufen wird. Für diese Strichart findet man häufig das Wort largamente vorgeschrieben. Sehr

anschaulich wird das Largamente oft auch mit wagerechten Strichen über den einzelnen Noten  bezeichnet.

Will der Komponist aber, daß die einzelnen Noten merklich voneinander getrennt vorgetragen werden sollen, so bezeichnet er dies in der Regel durch Punkte oder senkrechte keilförmige Striche , auch wohl durch das Wort staccato, abgekürzt stacc. (kurz abgestoßen).

Manche Pädagogen lehren, daß Punkte über den Noten soviel wie staccato bedeuten, keilförmige Striche aber mit staccatissimo (sehr kurz abgestoßen) gleichbedeutend seien. Dies trifft meist aber nur für ihre eigenen Werke, bezw. Ausgaben, zu; denn es herrscht in der Anwendung und Deutung von Punkten und Keilstrichen leider noch nicht ganz allgemeine Uebereinstimmung. Friedrich Hermann z. B. gebraucht in seiner Violinschule die letzteren zur Bezeichnung des staccato, die Punkte dagegen im Sinne des staccatissimo.

In älteren Drucken kommt das Wort largamente und die mit demselben gleichbedeutende Bezeichnung der Noten durch wagerechte Striche*) überhaupt nicht vor. Man darf also in solchen alten Originalwerken oder in neueren einfach nachgedruckten Ausgaben derselben Punkte oder Keilstriche über den Noten nicht ohne weiteres durchgängig als Staccato-Bezeichnung auffassen. Gar häufig wollten die Autoren früherer Zeit durch diese Zeichen nur andeuten, daß man die damit versehenen Noten nicht gerade direkt binden solle. Es bleibt in solchen Fällen also die Entscheidung darüber, ob langgezogene, breite oder kurze Striche zu nehmen sind, ganz dem Geschmack und Stilgefühl des Ausführenden überlassen. Die Anlage für beides muß angeboren, jedoch

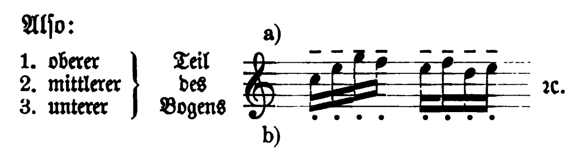
*) Beides scheint erst durch Ferd. David eingeführt zu sein.

auch durch Erfahrung, Beobachtung und Nachdenken ausgebildet sein.

Die schon wiederholt zitierten Kreutzerschen Etüden bilden noch heute das ergiebigste Material für ein erschöpfendes Studium fast aller in der Praxis vorkommenden, ja beinahe aller überhaupt möglichen Stricharten. David, Hermann, Singer, Blumenstengel, Kroß und viele andere haben sich durch gewissenhaft revidierte und auf das genaueste bezeichnete Ausgaben von diesem Universalwerke verdient gemacht. Die Anzahl der von diesen Herausgebern (namentlich von Kroß) den einzelnen Etüden beigegebenen verschiedenen Stricharten ist so groß, daß mancher feurige Kunstjünger, der den Parnaß im Sturmschritt erklimmen möchte, wohl leicht abgeschreckt werden könnte. Hier aber gilt es, auszuharren. Betreibt man solcherlei Studien zu rechter Zeit und vor allem in der rechten Weise, so ist der Nutzen derselben ein tausendfältiger. Wann aber ist die rechte Zeit und wie die rechte Weise? Darüber scheint ein Wort wohl angebracht. Viele ältere Geiger werden sich wohl ebenso wie der Verfasser mit nicht eben sehr angenehmen Empfindungen erinnern, daß ihnen das Kreutzersche Muster-Studienwerk bereits zu einer Zeit in die Hände gegeben wurde, als ihnen die Reife dafür, d. h. die rechte technische Vorbildung noch gänzlich fehlte. Leider wird dieser pädagogische Verstoß auch in der Gegenwart noch sehr häufig begangen, trotzdem die Methodik und besonders die instruktive Litteratur der letzten Jahrzehnte in geradezu erstaunlicher Weise bereichert worden ist und die hierbei in Betracht kommenden Autoren ihr Streben darauf gerichtet haben, möglichst alle vorhanden gewesenen Lücken auszufüllen und so jeden Lehrer in den Stand zu setzen, daß er mit Sicherheit seine Schüler schrittweise den höchsten Zielen zuführen kann. Wer sich nicht unter Führung eines unnachsichtlich gewissenhaften Lehrers in einer guten Violinschule bis zur gründlichen Kenntnis der sieben Hauptlagen durchgearbeitet und in der Beherrschung der letzteren durch einige ergänzende Werke befestigt hat, ist entschieden nicht
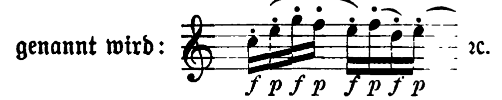
reif für das Studium der Kreutzerschen Etüden. Denn diese setzen — mit Ausnahme einer einzigen (Nr. 5 Es dur), welche sich ausschließlich in der ersten Lage bewegt — Vertrautheit mit den verschiedenen Lagen, Geschicklichkeit im Wechsel derselben und vielen anderen technischen Dingen entschieden voraus. Mit der ausgesprochenen Absicht, auf das Studium von Kreutzers Etüden vorzubereiten, haben pädagogisch wohlerfahrene Autoren, wie u. a. H. E. Kayser in seinem op. 20 Heft 1—3, ferner in seinem schon einmal erwähnten op. 28 und Dont in seinem op. 37 ausgezeichnete Werke veröffentlicht.

Von allen für die Ausbildung der Strichtechnik besonders in Betracht kommenden Etüden Kreutzers sind Nr. 5 und Nr. 2 zuerst zu üben, anfänglich auf die allereinfachste Art, wobei jede Note einen besonderen, erst lang gezogenen, später auch kurz abgestoßenen Strich erhält und wobei 1) der obere, 2) der mittlere und 3) der untere Teil des Bogens gebraucht wird.



Das genaue Einhalten des einmal vorgeschriebenen Bogenteiles muß strikte beobachtet werden. Je nachdem die Striche lang gezogen (largamente) oder kurz gestoßen (staccato) sein sollen und je nach der größeren oder geringeren Geschwindigkeit des Zeitmaßes wird dabei $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$ oder noch weniger, bei ganz kurz gestoßenen Strichen (staccatissimo) nur ein äußerst geringer Bruchteil des Bogens zu verwenden sein.

Von dieser einfachsten schreitet man nun allmählich zu den vom jeweiligen Herausgeber beigefügten weiteren Stricharten fort, indem man, ungeachtet der von demselben getroffenen Anordnung, von den relativ einfacheren zu den

komplizierteren übergeht. Zur Bewältigung des ganzen, fast überreichen und doch so wichtigen Uebungsstoffes dieser Art wird natürlich sehr viel Zeit erfordert. Um der Monotonie und der daraus leicht entspringenden gefährlichen Unachtsamkeit auszuweichen, ist es ratsam, daß man eine und dieselbe Etüde täglich nicht nach mehr als etwa drei bis vier verschiedenen Stricharten übe, sodann aber eine andere, die Aufmerksamkeit auf ein ganz anderes Gebiet der Technik hinlenkende Studie vornehme (etwa eine Triller- oder sonstige vorzugsweise für die linke Hand berechnete Etüde); alsdann vielleicht noch ein passendes, vor allem dem Leistungsvermögen des Spielers entsprechend gewähltes Solostück, auch wohl die Partie zu einem Orchester- oder Kammermusik-Werk. Solche Abwechselung wirkt erfrischend und nach den verschiedensten Richtungen hin förderlich. Kommt erst die Einsicht, die bei einer vernünftigen Uebungsweise nicht lange ausbleiben kann, daß eben ein gründliches Befassen mit den verschiedenen Stricharten die ganze Spielweise vorteilhaft beeinflußt, so wird es auch an Geduld nicht fehlen, nach und nach die ganze diesbezügliche Materie durchzuarbeiten. Es darf der Lehrer dem Schüler und dieser sich selbst nichts erlassen, was zum Handwerk unserer Kunst gehört; am allerwenigsten darf man gerade in einer allseitigen Ausbildung der Bogenführung Lücken oder Mängel bestehen lassen. Darum soll man mit zäher Ausdauer auch diejenigen Stricharten bemeistern lernen, die in der gewöhnlichen Praxis nicht gerade alltäglich vorkommen, die aber, wenn man sie fleißig übt, für eine sichere und gewandte Führung des Bogens im allgemeinen höchst ersprießlich und, am rechten Orte verwendet, von außerordentlicher Wirkung sind; so u. a. die sogenannte Viottische Strichart, die von den Franzosen auch die Saccade oder saccadierte Strichart genannt wird: 

2c.

Spohr, der, gleich den Pariser Geigenklassikern Viotti, Rode, Kreutzer, diese Strichart auch in eigenen Konzertkompositionen gern gebrauchte, schreibt über dieselbe: „Von den beiden in einem Striche abzustoßenden Noten wird die erste ganz kurz und schwach angegeben, die zweite aber mit längerem Strich und scharfem Druck möglichst stark herausgehoben".
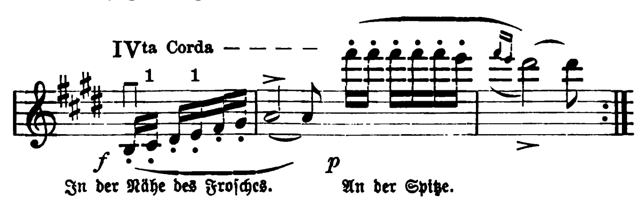
Naturgemäß wird, bevor man sich ernstlich mit dieser Strichart befaßt, das Studium des einfachen Martellato vorausgehen müssen. Die Benennung martellato (französisch martelé, deutsch gehämmert) ist so prägnant und auch die statt derselben oft gebrauchte Bezeichnung einer jeden Note mit > ist so anschaulich, daß es einer weiteren Erklärung wohl kaum bedarf. Man achte nur streng darauf, daß alle Töne von gleicher Stärke seien, besonders daß der Aufstrich an Kraft dem Abstrich niemals auch nur im geringsten nachstehe; ferner, daß der beim Ansatz eines jeden Striches durch den Zeigefinger auf die Bogenstange auszuübende Druck nicht bis zum nächsten Strich in gleicher Stärke fortdauern darf, vielmehr daß dieser Druck vor Beginn jedes neuen Striches gänzlich aufhören muß. Ein ununterbrochen andauerndes Niederdrücken der Bogenstange würde diese selbst sowie die Kraft des Spielers ganz unnötigerweise anstrengen, der ganzen Strichführung würde dadurch eine krampfhafte Steifheit und dem so erzeugten Ton eine unerträgliche Trockenheit und Rauheit verliehen werden.

Das Gleiche gilt überhaupt für alle kurzgestoßenen Striche, nicht minder also auch für jene eigentümliche effektvolle Strichart, welche in der Geigentechnik ganz speziell mit Staccato bezeichnet wird. Man versteht darunter das äußerst kurze Abstoßen einer Reihe von gewöhnlich schnell aufeinander folgenden Tönen in einem Strich.

Es ist eine seltsame, fast rätselhafte Thatsache, daß die Fähigkeit zu einer glänzenden Ausführung dieser Strichart manchem angeboren ist, ja daß mancher, ohne sich jemals um

das Studium derselben bemüht zu haben und ohne auch in allem übrigen geigerisch hervorragend veranlagt zu sein, doch ein so brillantes Staccato zu produzieren vermag, wie es vielen entschiedenen Geigertalenten trotz eifrigen Studierens nicht gelingen will.

Meist wird das Staccato im Aufstrich, nicht gerade selten aber auch im Abstrich gemacht. In beiden Fällen darf nur sehr wenig Bogen dazu gebraucht werden. Von der Spitze bis zur Mitte des Bogens kann man — namentlich im schnellen Tempo — eine so große Anzahl von Staccatotönen im Aufstrich nehmen, daß man nur äußerst selten nötig hat, den Bogen bis über die Mitte hinaus oder gar bis an den Frosch hin zu stoßen. Auch für das Staccato im Abstrich ist die obere Hälfte des Bogens am günstigsten; doch giebt es Fälle, in denen man auch die untere Bogenhälfte dazu in Anspruch nehmen muß, wie in dem bekannten 7. Air varié von C. de Bériot:
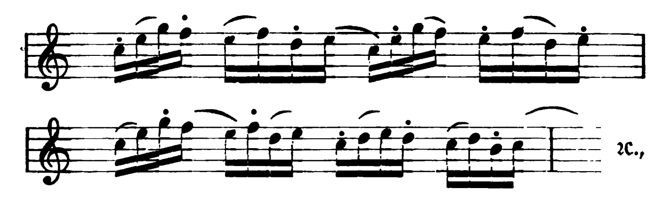


Noch mehr wie bei allen anderen technischen Schwierigkeiten gilt beim Staccato — zumal für alle diejenigen, denen die Befähigung dazu nicht angeboren ist — die Parole: Langsam üben. Nach jedem, vom Handgelenk mit möglichst wenig Bogen ausgeführten Stoß im Aufstrich oder Ruck im Abstrich muß der Bogen einen Augenblick auf der Saite still stehen, ohne irgend welchen Druck auf dieselbe auszuüben. Jeder, der auf diese Weise das Staccato durch ausdauerndes Studium erst mühsam erlernen muß, wird finden, daß es in unserer sonst so überaus reichen Litteratur verhältnismäßig recht wenige spezielle Staccato-Etüden

giebt. Solchem Mangel ist aber sehr leicht abgeholfen, wenn man anfänglich bloß auf den leeren Saiten, dann an diatonischen und chromatischen Tonleitern, gebrochenen Dreiklängen, gebrochenen Terzen, Quarten u. dgl. und endlich auch an den Kreutzerschen Etüden Nr. 2, 3, 4, 5, 8, 10 u. 12 Staccato übt, und zwar zuerst mit einer nur geringen, dann allmählich gesteigerten Anzahl von Noten auf einen Strich, immer unter möglichst gleicher Berücksichtigung des Auf- und Abstriches*).

In Virtuosenstücken, besonders in solchen von französischer oder belgischer Herkunft findet man nicht selten das Staccato für chromatische, glissando auszuführende Skalen vorgeschrieben. Man versäume nicht, auch diesen Uebungsstoff gehörig auszunützen. (Ueber glissando siehe S. 87 u. 88.)
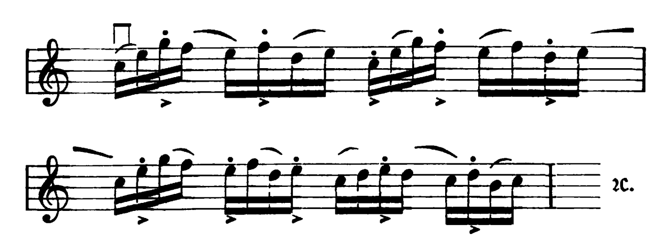
Anfangs manchem Schüler unüberwindlich erscheinend, läßt sich die sogenannte Paganinische Strichart



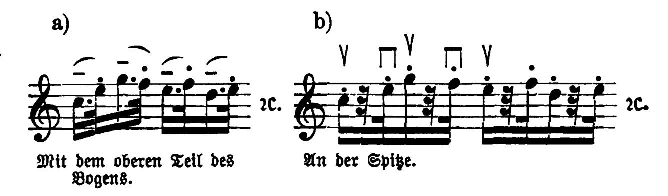
die bei schneller und virtuoser Ausführung eine fast verblüffende, fein komische Wirkung macht, doch mit einiger Ausdauer verhältnismäßig leicht erlernen.

Folgende, der Paganinischen nachgebildete Strichart macht einen ähnlichen und besonders dann starken Effekt, wenn die gestoßene Note mit der Bogenspitze immer etwas scharf betont wird. Mindestens zu instruktiven Zwecken dürfte diese Strichart von Nutzen sein.

*) Nachträglich erst erhalte ich Kenntnis und genaue Einsicht von einem bei Breitkopf & Härtel neu erschienenen Werke, betitelt „Das Staccatostudium von Richard Scholz“ op. 11 (Pr. 3 Mk.), welches in ganz vorzüglicher Weise die bisher empfundene Lücke in unserer Studienlitteratur ausfüllt und angelegentlich zu empfehlen ist.
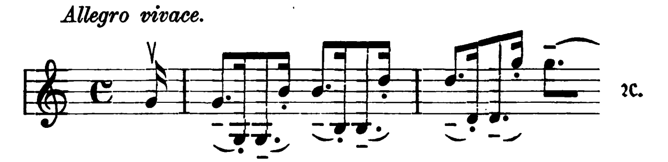


Durch rhythmische Umgestaltung der Kreutzerschen Etüden Nr. 2, 3, 5 u. 8 erhält man neuen trefflichen Uebungsstoff für einige höchst wichtige, in jedem Genre, selbst gewöhnliche Tanzmusik nicht ausgeschlossen, vorkommende Stricharten; zum Beispiel:



Mit dem oberen Teil des Bogens. — An der Spitze.

Die unter a) angeführte Strichart kommt besonders in Marschrhythmen häufig vor, beispielsweise in Mendelssohns Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum“:



Die Ausführung wird hier niemals g a n z genau dem Notenbilde entsprechen können und dürfen. Trotzdem die punktierte Note mit einem breiten Strich zu nehmen ist, muß man sie doch durch eine (natürlich nur sehr kurze) Pause von

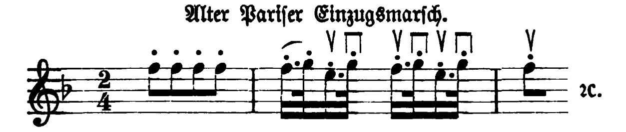
der darauf folgenden, scharf zu stoßenden Note trennen

(etwa so:  2c.).
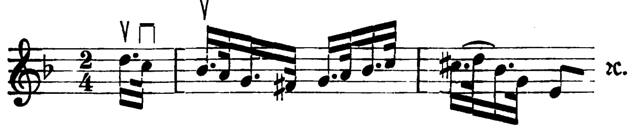
Man halte besonders streng darauf, daß die Kraft, rhythmische Straffheit und die Schärfe des Abstoßens der kurzen (Sechzehntel-) Note im Aufstrich nicht nachlasse, ein sehr gewöhnlicher und leicht zu erklärender Fehler, da in diesem Fall der Bogen im Aufstrich schwerer zu beherrschen ist wie im Abstrich und die technische Unsicherheit in der Regel dann auch eine Verletzung der rhythmischen Genauigkeit zur Folge hat.

Mit dem Verlängerungspunkt hinter einer Note meinen es die Komponisten übrigens nicht immer bitter ernst, hauptsächlich nicht in Stücken von heiterem Charakter und leichter Beweglichkeit, für welche sich die mit b) bezeichnete Stricharten meist am besten eignet; z. B.:
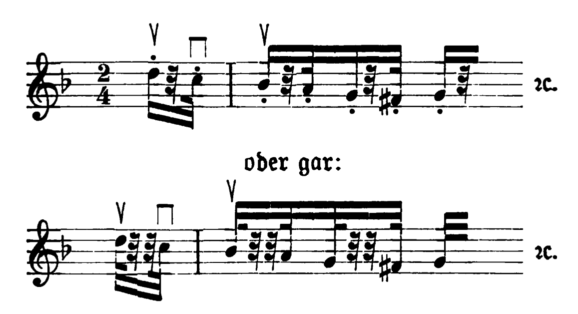
Alter Pariser Einzugsmarsch.



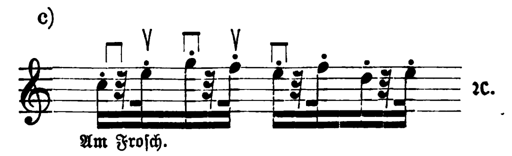
Aus dem Schlußsatz von C. M. v. Webers Sonatine Nr. 1.



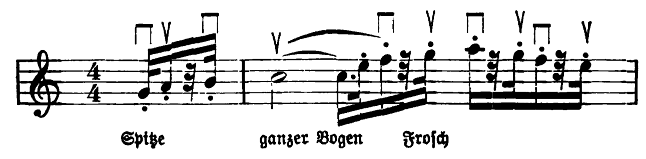
In diesen und unzähligen anderen Fällen entspricht es vielmehr den Intentionen des Autors, wenn man sich an Stelle des Punktes eine Pause denkt und die vorhergehende Note auch nach Abzug des Punktwertes noch um ein Bruchteilchen verkürzt; also ungefähr:
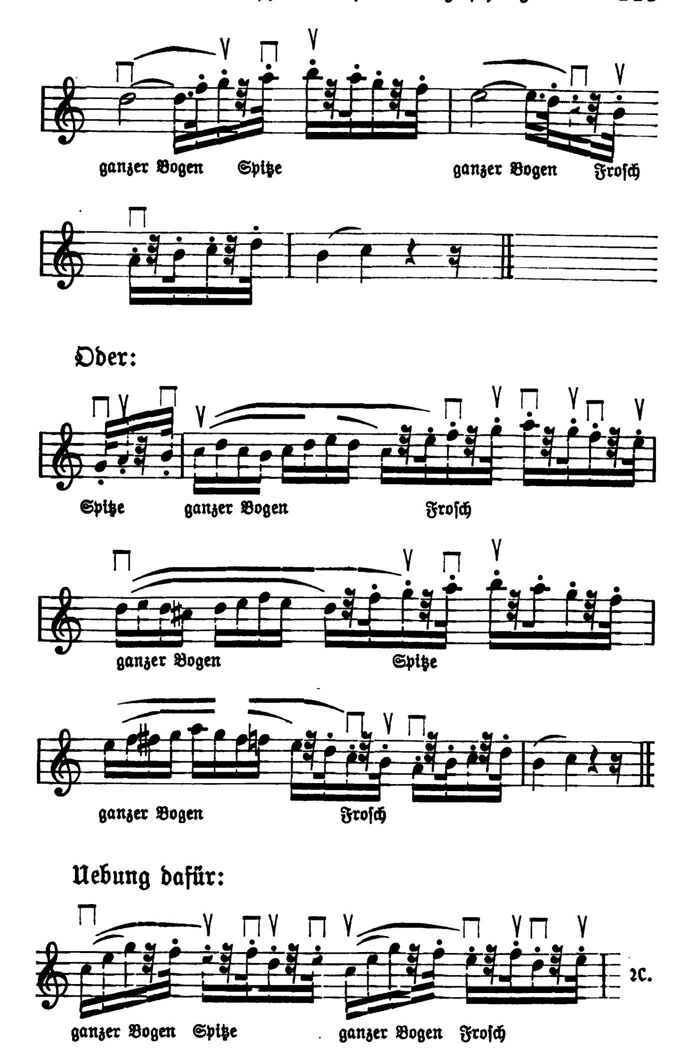


Auf solche und ähnliche rhythmische Gestaltungen ist fast immer die eine oder andere der unter a) und b) gegebenen beiden Stricharten anzuwenden. Es giebt aber Ausnahmefälle, in denen man, wenigstens vorübergehend, auch das untere (Frosch-) Ende des Bogens zu benutzen genötigt ist. Dabei muß aber, wie es ja auch sonst Regel ist, die auf den accentuierten Taktteil fallende Note im Abstrich, die kürzere und leichtere im Aufstrich genommen werden. Man übe also, als Gegenstück zu Strichart b), auch:

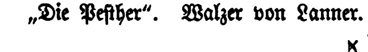


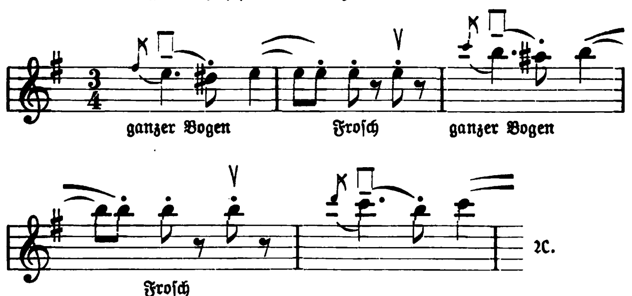
Meist wird diese Strichart in Abwechselung mit der unter a) und b) verzeichneten gebraucht, wie es sich fast von selbst ergiebt, wenn die lebhafteren punktierten Rhythmen durch länger gehaltene oder gebundene Noten unterbrochen werden; z. B.:




ganzer Bogen
Spitze
ganzer Bogen
Frosch
Oder:
Spitze
ganzer Bogen
Frosch
ganzer Bogen
Spitze
ganzer Bogen
Frosch
Uebung dafür:
ganzer Bogen
Spitze
ganzer Bogen
Frosch
ꝛc.

Auch wenn die auf einen gehaltenen Ton folgenden, schnell und nicht gebunden zu spielenden Noten **nicht** punktiert, sondern alle gleichwertig sind, ist es in den meisten Fällen wohlangebracht, die erste von den kurzen Noten noch in demselben Strich zu stoßen, mit welchem die gehaltene gespielt wurde. Hiervon nur zwei Beispiele:



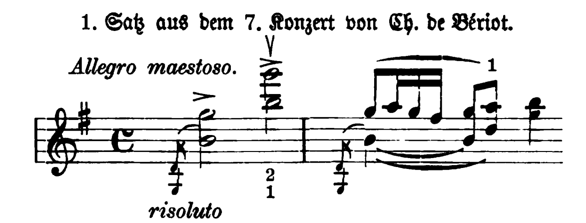


Sonatine Nr. 1 von C. M. v. Weber (1. Satz).
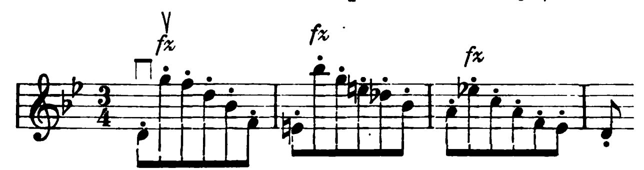


Wenn es gilt, eine **Note im Aufstrich ganz besonders stark zu betonen**, so hebt man unmittelbar vor Beginn des Striches den Bogen bis zu einer gewissen Höhe über die Saite, läßt ihn dann ganz nahe an der Spitze mit einem kräftigen Wurf auf die Saite herunterschlagen und schiebt ihn auf derselben fort. Meist ist diese Strichart bei stark hervorzuhebenden Noten von kurzer Dauer, zuweilen aber auch bei länger gehaltenen anzubringen. Für jeden der beiden Fälle nur je ein Beispiel:

1. Satz aus dem 7. Konzert von Ch. de Bériot.
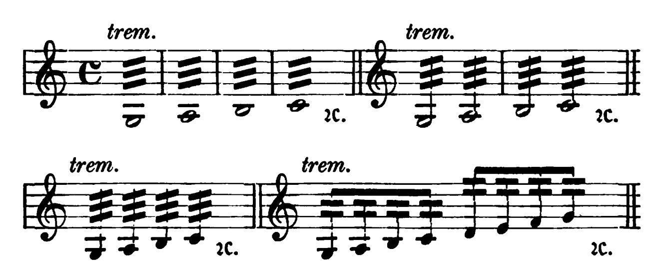


Menuett aus dem Quartett op. 74 Nr. 3 von Haydn.
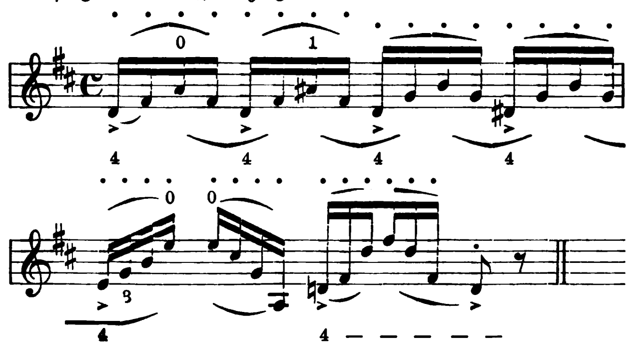


Zur speziellen Uebung dieser Strichart, welche von Spohr die „gepeitschte Strichart“ genannt wurde, geben die Kreuzerschen Etüden reichlich Gelegenheit.

Ein besonders im Orchesterspiel vielgebrauchter Effekt ist der Tremolostrich (Zitterstrich). Das Tremolo entsteht aus einer Anzahl möglichst schneller, kurzer, fast auf einem Punkte der Haarfläche geführter Striche, die durch ein künstliches Zittern der rechten Hand erzeugt werden, bei welchem auch wohl der Arm etwas in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Nur der obere Teil des Bogens eignet sich für den Tremolostrich, den man im p und pp in der Nähe der Spitze, im mf und f näher der Mitte macht, ohne diese aber, selbst im ff, nach dem unteren Bogenende hin erheblich zu überschreiten. Zur Uebung des Tremolo mag man Tonleitern benutzen, deren einzelne Stufen in tremolierten Ganzen oder Halben, dann auch in Vierteln und Achteln in verschiedenen Stärkegraden gebracht werden können; z. B.:



Diese Beispiele zeigen zugleich die allgemein übliche Schreibweise für das Tremolo.

Noch muß einer vielverwendeten Spielweise gedacht werden, die unter dem Namen **Arpeggio** bekannt ist. Das Wort Arpeggio kommt her von Arpa (Harfe). Die Harfenisten spielen gewöhnlich die einzelnen Töne eines Akkords nicht ganz gleichzeitig, sondern mehr oder weniger schnell nacheinander (gebrochen). Man imitiert diese Spielmanier häufig auf anderen Instrumenten und nennt sie dann Arpeggio (harfenmäßig). Noch mehr wie bei der auf S. 81 erwähnten Variolage befleißigt man sich beim Arpeggio möglichst reichen und gleichmäßig durchgeführten Saitenwechsels, ohne auf etwaige daraus sich ergebende Unbequemlichkeiten für die Finger der linken Hand Rücksicht zu nehmen, wie folgendes Beispiel zeigt:
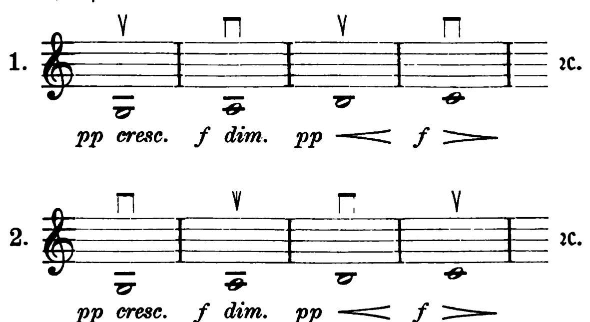


Gewöhnlich muß jeder bei einem arpeggierten Akkordgriffe gebrauchte Finger auch in den nächstfolgenden Akkorden so lange auf der Saite festgehalten werden, bis es unbedingt notwendig wird, ihn aufzuheben oder auf eine andere Saite zu versetzen. Alle für das Arpeggio verwendbaren Stricharten hier darzustellen, gestattet der zur Verfügung stehende Raum nicht. Hier konnten nur drei der einfachsten wiedergegeben werden. Die anderen kann man leicht durch gute Schul- und Etüdenwerke kennen lernen. Zwei besonders schöne Arpeggiostudien enthält Meister Spohrs große Violinschule (Nr. 59 u. 60).

Aeltere Meister haben in ihren Werken da, wo sie Arpeggio wünschten, oft nur die einfach übereinandergesetzten Akkordnoten angegeben, manchmal das Wort Arpeggio oder das Zeichen (beigefügt und es ganz dem Spieler freigestellt, welcher Stricharten er sich bei Ausführung der Arpeggien bedienen will. Jeder mit einigem Stilgefühl begabte Geiger, der sich wenigstens die gebräuchlichsten Arpeggiostricharten durch gründliches Studium zu eigen gemacht hat, wird in solchen Fällen die der betr. Komposition und seinem individuellen Können am besten zusagende Art der Ausführung leicht zu finden wissen.
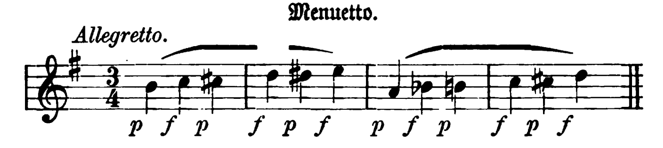
Vor und neben allen diesen, eine gewisse Beweglichkeit in der Bogenführung erfordernden Stricharten müssen allezeit langgehaltene Striche in verschiedener Nuancierung geübt werden. Dies ist das sicherste Mittel, einen schönen Ton zu erzielen. Man übe täglich eine oder mehrere Tonleitern in ganzen Noten und in sehr langsamem Tempo, erst durchgehends p, auch wohl pp, dann mf u. f, später so, daß man in regelmäßigem Wechsel eine Note pp beginnen, allmählich bis zum f anschwellen und die nächstfolgende Note umgekehrt f anfangen, nach und nach abnehmen und pp endigen läßt. Das Naturgemäße ist, den anschwellenden Ton im Aufstrich, den abnehmenden im Abstrich zu nehmen. Weil dieses Verfahren in der

Praxis aber nicht unter allen Umständen durchführbar ist, so unterlasse man nicht, auch die umgekehrte Strichweise einzuüben, also:



Für derartige Studien hat wieder Kreutzer gleich in Nr. 1 seiner 40 Etüden einen höchst wertvollen Beitrag geliefert.
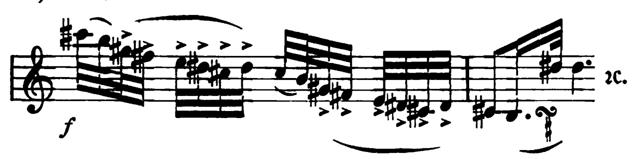
Striche mit einer ganz eigenartigen, sonst selten vorkommenden Nuancierung verlangt Mozart im ersten der sogenannten „Zehn berühmten Quartette" von den vier Spielern:
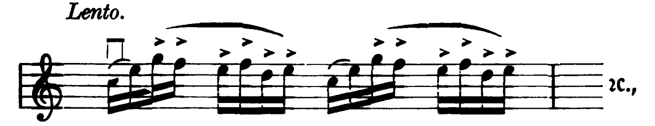


Das f ist hier nicht zu schroff, wenigstens nicht hart zu nehmen, doch aber recht merklich vom p abzuheben. Ein vermittelndes cresc. bezw. decresc. wäre hier eben so übel angebracht, wie eine Unterbrechung der Bindung durch momentanes Stillstehenlassen des Bogens. Man mag diesen Strich an der Kreutzerschen Es-dur-Etüde (Nr. 5) wie folgt studieren:



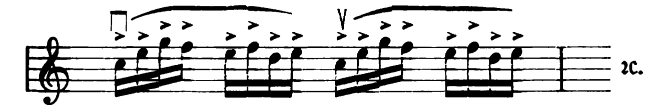
Vielleicht könnte man als Seitenstück zur Viottischen und Paganinischen die folgende Strichart die Vieuxtempssche nennen; jedenfalls hat sie dieser Meister, wenn nicht erfunden, so doch mit Vorliebe in seinen Kompositionen bei solchen gebundenen Notengruppen verwendet, die mit einem gewissen, an die Manier italienischer Opernsänger erinnernden Pathos vorgetragen werden sollen, wie z. B. in seiner berühmten „Rêverie“:



Im Aufstrich ist diese Spielweise immer am leichtesten auszuführen und am wirksamsten zur Geltung zu bringen. Deshalb möge man sie vorzugsweise so:
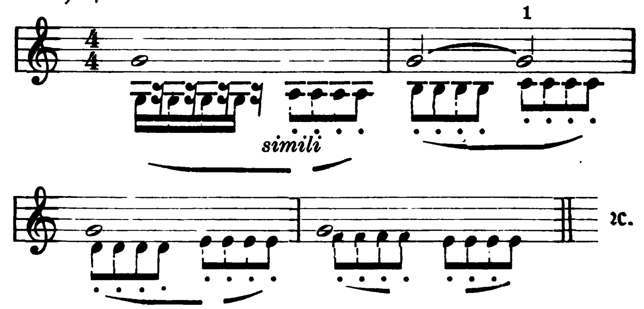


später aber auch im Ab= u. Aufstrich abwechselnd so üben:



Selbstverständlich darf auch hier die Bindung niemals unterbrochen, der Bogen also nie zum Stillstand gebracht werden;

der Druck auf die Bogenstange aber, mit welchem man jede Note beginnt, muß sofort nachlassen. Man verbrauche dabei immer die ganze Bogenlänge.

In mehrstimmig gehaltenen Stücken wird zuweilen (wie in der zweiunddreißigsten Caprice von Fiorillo, einigen Sätzen aus den Bachschen Sonaten für Violine allein u. dgl. m.) die melodieführende Stimme mit ununterbrochen gehaltenen, die Begleitstimme dagegen mit kurz abgebrochenen, durch Pausen voneinander getrennten Töne charakterisiert. Nur sehr spärlich ist der Uebungsstoff für diese Spielmanier in unserer Litteratur vertreten, doch kann ihn sich jeder selbst sehr leicht durch Exerzitien folgender und ähnlicher Art herstellen:



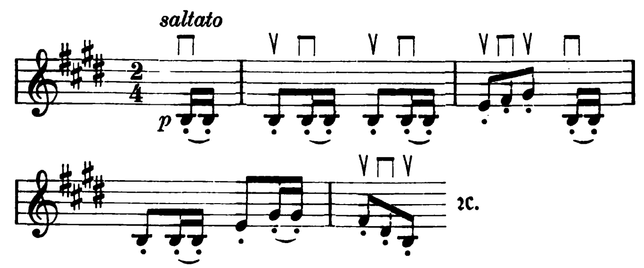
b) Stricharten mit springendem Bogen.

Es gab eine Zeit und eine Richtung in der Kunst des Violinspiels (Spohr war der größte und zugleich letzte Hauptrepräsentant dieser Richtung), in welcher die Anwendung des springenden Bogens fast nur als Virtuosenflitter angesehen und als für den Vortrag ernster, klassischer Musik ungeeignet verpönt wurde. Jetzt hat man diesen Standpunkt längst verlassen, und die Beherrschung des springenden Bogens gehört zu den notwendigen Requisiten eines jeden Geigers, gleichviel ob er sich als Virtuos, Kammermusik- oder Orchesterspieler bethätigen mag.

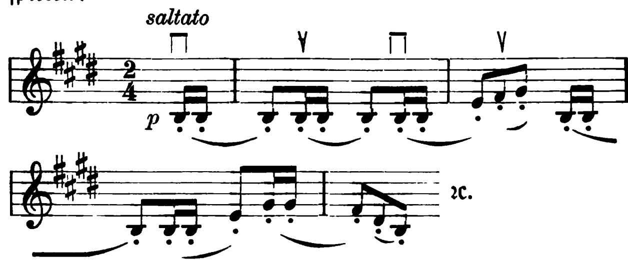
Das Springenlassen des Bogens (ital. durch Saltato oder Saltando bezeichnet) ist — mit Ausnahme einiger jetzt nur selten noch vorkommender Stricharten — leichter zu erlernen als so manche Strichart mit aufliegendem Bogen. Man läßt beim Saltato, für welches der obere und mittlere Teil des Bogens gebraucht wird, den Bogen aus einer gewissen Höhe auf die Saite herabfallen und sogleich nach Berührung derselben wieder elastisch aufspringen, beides nur mittels eines geschmeidigen Handgelenkes ohne Armbewegung. Die ersten Versuche im Saltato sind am besten auf den leeren Saiten vorzunehmen, weil diese schon durch eine leise Berührung mit dem Bogen leicht in Schwingung zu versetzen sind und weil in diesem Falle die ganze Aufmerksamkeit des Spielers sich auf den Bogenstrich konzentrieren kann.

Je langsamer die Saltatostriche aufeinander folgen, desto höher kann man den Bogen springen lassen. Bei schneller Folge ergiebt es sich ganz von selbst, den Bogen nur sehr wenig, fast gar nicht von der Saite abzuheben. Dessenungeachtet kann man ihn immer noch in einer elastisch hüpfenden Bewegung erhalten. Diese Art des hüpfenden Bogenstrichs wird gewöhnlich mit dem ital. Wort spiccato oder dem franz. sautillé bezeichnet. Leicht ist es, von Spiccato zum völlig fest aufliegenden Strich überzugehen, wie es bei dynamischen Steigerungen sehr oft und bei plötzlichem Eintritt von gehaltenen oder gebundenen Noten immer notwendig wird.

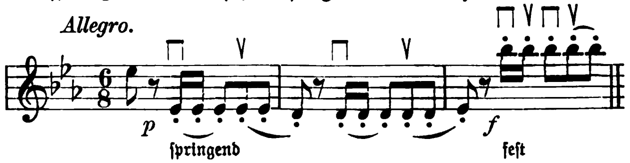
Häufig sind auf einen Strich gleich zwei oder drei, mitunter auch mehr Noten mit springendem Bogen zu nehmen. Der Bogen wird dann mit einem gewissen Schwung auf die Saite geworfen, so daß er vermöge seiner Elastizität fast von selbst sogleich wieder aufspringt und nochmals auf die Saite niederfällt. Dies ist im Abstrich am leichtesten. Man nimmt deshalb in solchen Fällen — entgegen der sonst allgemein gültigen Regel — den Auftakt, überhaupt den leichten Taktteil im Abstrich, den schweren im Aufstrich, wie z. B. im Allegro der Tell-Ouverture:
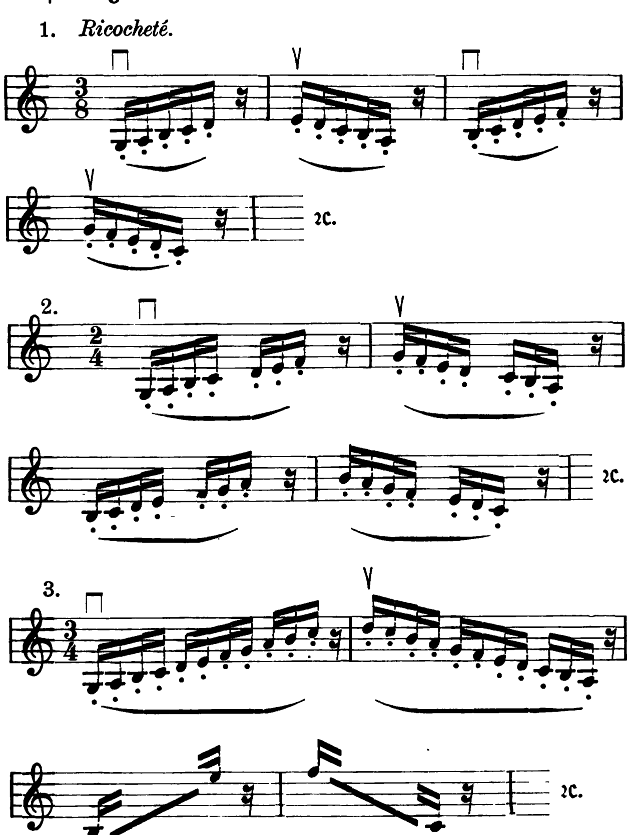


und in hundert ähnlichen Fällen. Beherrscht man diese Art Saltato so vollkommen, daß der Bogen im Aufstrich ebenso wie im Abstrich leicht und sicher dreimal springt, dann läßt sich diese Stelle auch folgendermaßen spielen:

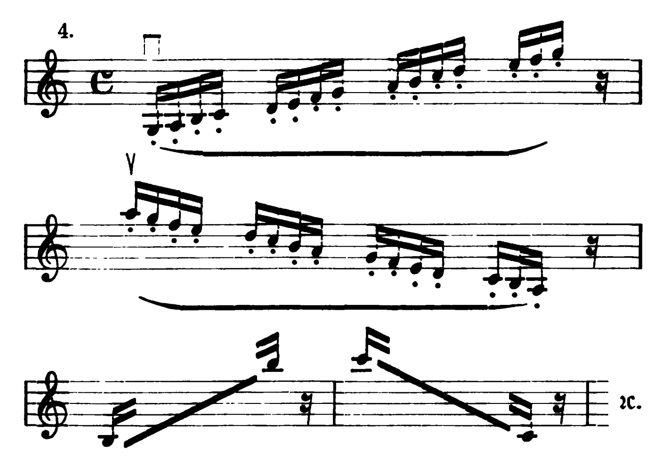


Der Schlußsatz von Mozarts Divertimento (Es-dur) für Violine, Viola u. Violoncello enthält ein interessant durchgeführtes Motiv, für welches, so oft es piano zu bringen ist, diese Strichart ebenfalls sehr gut paßt — vorausgesetzt, daß sie von allen drei Spielern in gleichmäßiger Vollkommenheit ausgeführt wird. Im Forte vertauscht man natürlich den springenden mit fest aufliegendem Strich:
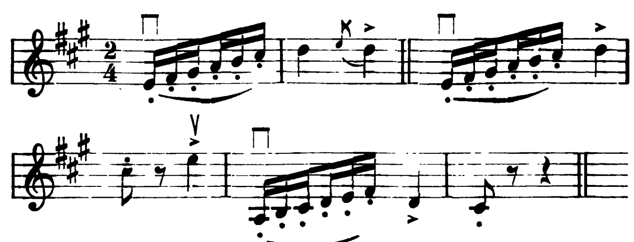


In Paganinischen, Ernstschen und ähnlichen Virtuosenstücken ist mitunter eine längere Reihe schnell aufeinander folgender Noten in einem Strich mit geworfenem Bogen (franz. Bezeichnung dafür ricocheté) zu spielen. Dazu ist eine leichte Hand und besondere Uebung erforderlich, die am besten an Tonleitern in folgender und ähnlicher Weise vorgenommen werden kann:





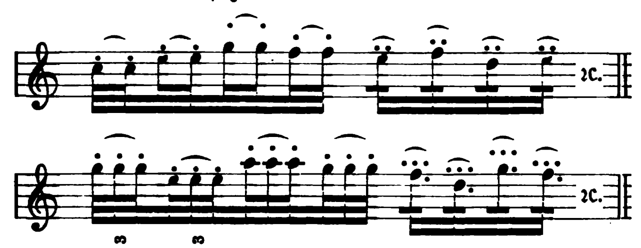
Geiger, die sich ausschließlich mit der klassischen Litteratur befassen wollen, brauchen trotzdem diese Strichart nicht gänzlich zu ignorieren. Die Uebung derselben verleiht der Bogenführung Leichtigkeit und Eleganz, die ja doch auch so manchem klassischen Werke zu statten kommt. Bei der Triolenfigur im Finale von Schuberts A-moll-Quartett op. 29 ist die Strichart selbst übrigens gar wohl am Platze:
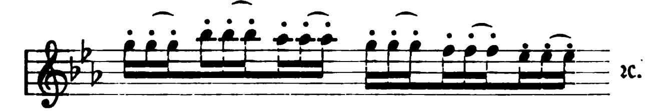


NB. Ebenso bei den Achteltriolen im Finale der großen C-dur-Symphonie desselben Meisters.

Durch zwei- oder dreimalige gleichmäßig schnelle Wiederholung eines Tones auf einen Strich, wobei Ab- und Aufstrich regelmäßig abwechseln und der Bogen fortwährend

in hüpfender Bewegung bleibt, entsteht eine besondere Art des Tremolo, welche in Kompositionen von dem Genre der Bériotschen, Léonardschen, Davidschen 2c. oft eine hervorragende Rolle spielt. Zeitweilige stärkere Betonung der auf den schweren Taktteil fallenden Note erhält den Bogen am besten in der notwendigen andauernden Vibration. Guten Uebungsstoff für diesen Tremolostrich geben außer einfachen und doppelgriffigen Tonleitern die Kreutzerschen Etüden Nr. 2, 3, 5 und 8; z. B.:

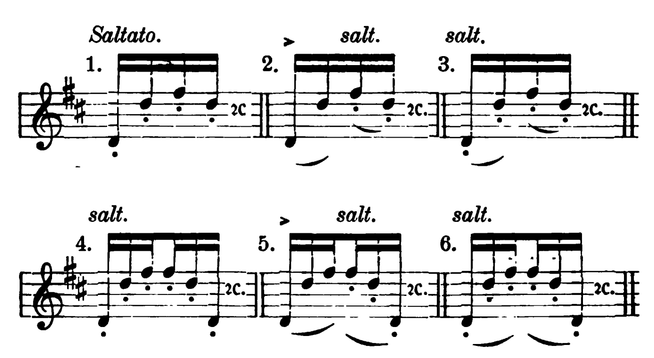


David lehrte und verwendete auch noch folgende ziemlich schwierige Tremolostrichart:



Arpeggierte Akkorde (s. S. 116 u. 117) **mit springendem Bogen gespielt** geben oft einen vorzüglichen, auch streng künstlerisch wohl zu verwertenden Effekt. (Man denke nur an die Kadenz im ersten Satz von Mendelssohns „einzigem" Violinkonzert.) Uebungsstoff für diese Strichart ist in unseren klassischen Studienwerken nur äußerst spärlich vorhanden. Das wenige, was dieselben in dieser Beziehung bieten, muß daher nach Möglichkeit ausgenutzt und später durch Beiträge moderner Autoren ergänzt werden. Naturgemäß ist das Arpeggio überhaupt, namentlich aber das mit springendem Bogen ausgeführte, bei dreistimmigen Akkorden

leichter wie bei vierstimmigen; folglich wird auch jenes zuerst zu erlernen sein. Vortrefflich geeignet dazu ist die 36. Caprice von Fiorillo und die schon früher erwähnte Nr. 59 aus Spohrs Violinschule. Man übe sie langsam auf folgende Arten:



NB. Ganz ebenso die Fiorillosche Caprice.

Besondere Aufmerksamkeit ist dabei dem Aufstrich zuzuwenden, in welchem der Bogen nicht so leicht springt und wobei von minder vollkommenen Spielern die dritte Note oftmals nicht mit derselben Deutlichkeit gebracht wird, wie die beiden ersten.

Zur Uebung für das Arpeggieren vierstimmiger Akkorde mit Saltatostrich ist die Spohrsche Studie (Nr. 60 der Violinschule) wie geschaffen, obschon der Meister selbst diese Strichart nicht recht gelten lassen wollte. Für dieselbe, wie für die vorher angeführten Arpeggiostricharten, ist Leichtigkeit und Deutlichkeit Haupterfordernis. Beides erreicht man am sichersten durch langsames Ueben mit ungezwungener Bogenführung, die in erster Linie von einem lockeren Handgelenk ausgehen und durch leicht nachgiebige Armbewegungen unterstützt werden muß. Zwischen Mitte und Spitze des Bogens ist das springende Arpeggio am leichtesten.

c) Einige abnorme Strichmanieren.

Im ersten Abschnitt schon wurde gesagt, daß der Bogen für gewöhnlich, also im p und mf, ziemlich genau in der Mitte zwischen Griffbrett und Steg zu führen, beim pp aber mehr dem ersteren, beim f und ff mehr dem letzteren zu nähern sei. Uebertreibt man nun beides derartig, daß man die Saite entweder einerseits ganz über dem unteren, breiten Ende des Griffbrettes, oder anderseits ganz nahe an, ja fast auf dem Stege anstreicht, so erhält man zwei höchst eigentümliche und einander völlig entgegengesetzte Klangeffekte, von welchen man aber nur Gebrauch machen soll, wenn sie vom Komponisten ausdrücklich vorgeschrieben sind. Die Vorschrift lautet dann entweder „sulla tastièra" (auf [über] dem Griffbrett) oder „sul ponticello" (auf dem Stege.)

Das Spiel über dem Griffbrett mit ganz leicht gezogenem Bogen erinnert in seiner Klangwirkung an sanfte Flötentöne; daher findet man anstatt „sulla tastièra" mitunter auch wohl „flautato" (flötenartig) vorgeschrieben.*)

Einen ganz entgegengesetzten, mehr dämonischen Effekt erzielt man mit dem Strich auf dem Stege, wobei durch die ziemlich vernehmlich mitklingenden Aliquottöne (Ober- oder Teiltöne) ein unklarer, heiserer Klang erzeugt wird. Die sehr charakteristische Wirkung dieser Spielweise ist in der Kammer- und Orchestermusik noch viel intensiver wie im Solospiel. U. a. haben sich Beethoven (im Scherzo des großen Cis-moll-Quartetts op. 131), Schumann (im ersten Satz seines D-moll-Trios op. 63), Auber (in der Oper „Die Stumme") dieses Effektmittels mit großem Erfolge bedient.

Immerhin ist die Anwendung des Griffbrettstriches sowohl wie auch des Stegspieles selten genug, um jemanden, der nicht damit vertraut oder nicht darauf vorbereitet ist, leicht in augenblickliche Verlegenheit zu setzen. Wer sich

*) Manche Autoren bedienen sich des Wortes flautato auch da, wo sie Flageolettöne haben wollen. Aus dem Charakter der betreffenden Stellen ergiebt sich dann gewöhnlich sehr leicht, welche der beiden Spielarten gemeint ist.

davor bewahren will, der übe die oft näher bezeichneten Kreutzerschen und andere Strichetüden auch einmal „sulla tastièra“ und „sul ponticello“.

Einen noch viel seltener gebrauchten, mehr komischen, burlesken Effekt macht das Spiel mit umgekehrtem Bogen, bezeichnet durch „col legno“ (mit dem Holze). Es werden dabei also die Saiten nicht mit dem Haarbezuge gestrichen, sondern mit dem Rücken der Bogenstange geklopft, wodurch natürlich nur ganz kurze, trocken, spitz und hart, aber nicht laut klingende Töne hervorzubringen sind, die eigentlich bloß in Massenbesetzung, also im Orchester und auch da nur für ganz bestimmte Effekte Verwendung finden können. Beispiele dafür findet man in der „Danse macabre“ von Saint Saëns, in Wagners „Meistersinger“ und anderen dramatischen Werken. Will man col legno spielen, so muß natürlich die gewöhnliche Handhaltung aufgegeben und der Bogen so angefaßt werden, daß die Stange auf die Saiten zu liegen kommt und die Haare derart nach oben gekehrt sind, daß sie mit den Saiten gar nicht in Berührung kommen können. Das erste Glied des Daumens stützt die Stange unten, Zeige- und Mittelfinger liegen dicht an der Haarzwinge auf der Perlmutterplatte des Frosches, der Ringfinger und der kleine Finger am Schraubenende der Stange.

Fünfter Abschnitt.

Pizzicato.

Aehnlich wie bei der Harfe, Guitarre, Mandoline und anderen Zupfinstrumenten können auch bei der Violine die Saiten durch Zupfen oder Reißen mit dem Finger zum Erklingen gebracht werden. Man bezeichnet diese Spielweise mit dem italienischen Wort pizzicato (abgekürzt pizz.) und setzt da, wo nach vorausgegangenem pizz. die

Töne wieder auf gewöhnliche Art durch Streichen mit dem Bogen erklingen sollen, die Worte coll' arco (mit dem Bogen) oder noch häufiger nur einfach arco (Bogen).

Am geschicktesten zur Ausführung des Pizzicato erweist sich der Zeigefinger der rechten Hand, der durch einige Uebung bald dahin zu bringen ist, daß seine Fertigkeit für die meisten in den verschiedenen Stilgattungen vorkommenden Pizzicatostellen ausreicht. Auch im Pizzicato kann man einen schönen und verhältnismäßig vollklingenden Ton produzieren, wenn man den Finger nicht steif, sondern in seinen drei Gelenken durchaus locker hält, wenn man mit dem unteren fleischigen Teil des ersten Gliedes die Saite schnell anschlägt und den Finger alsbald so weit entfernt, daß sie ganz frei ausschwingen kann. Daß der Fingernagel nicht im geringsten mit der Saite in Berührung kommen darf, ist natürlich erste Bedingung.
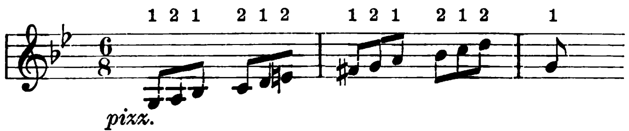
Da Pizzicato in den meisten Stücken nur vorübergehend vorkommt und oft recht schnell durch „coll' arco“ abgelöst wird, ist es notwendig, den Bogen auch während des Pizzicatospiels so zu halten, daß man ihn gebotenen Falles sofort in der gewohnten Weise handhaben kann. Den Zeigefinger und Daumen frei vorstreckend, halte man den Frosch und das Schraubenende des Bogens in der mit den drei letzten Fingern leicht zusammengeballten Hand. Bei schnell aufeinanderfolgenden Pizzicatotönen wird die Spitze des Daumens rechts an die Kante des Griffbrettes gesetzt, natürlich aber so, daß dadurch die Schwingungen der E-Saite in keiner Weise gehemmt werden können. Wenn nur einzelne, stark hervorzuhebende Noten oder ganze Akkorde pizz. genommen werden sollen, so ist der Daumen nicht an das Griffbrett anzulehnen; die Hand wird dann bis zu ziemlicher Höhe, wie zu einem leichten Schlage ausholend, über das Griffbrett erhoben, und durch eine Handgelenkbewegung schnellt der in leichter Krümmung bereit gehaltene Zeigefinger auf die Saite herab, welche er bei drei- oder vierstimmigen Akkorden fast mit der ganzen Länge

seines vorderen Gliedes streift. Die günstigste Anschlagsstelle für den Zeigefinger ist ungefähr 3 cm vom breiten Ende des Griffbrettes entfernt. Nähert sich der Finger mehr dem Stege, so wird der Anschlag hart.

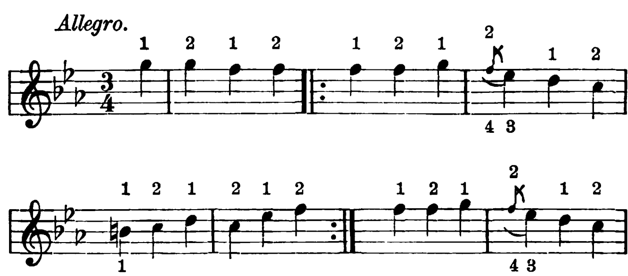
Bei schneller und lang andauernder Folge der Pizzicatotöne ermüdet der Finger leicht. Es ist daher ein großer Vorteil, wenn man im stande ist, das Pizzicato geschickt und in größter Gleichmäßigkeit mit dem ersten und zweiten Finger in regelmäßiger Abwechselung auszuführen, wie man es an Tonleitern und Etüden üben kann. Besonders schwierig ist dabei auch im dreiteiligen Rhythmus die Gleichmäßigkeit zu wahren. In folgenden beiden Beispielen geben die Ziffern über den Noten an, mit welchen Fingern der rechten Hand das Pizzicato zu nehmen ist. Ziffern unter den Noten beziehen sich hier nur auf den Fingersatz:

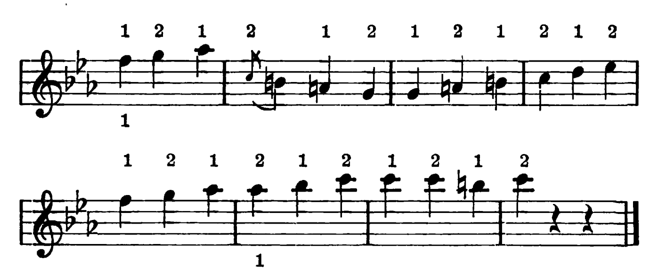
Aus dem Scherzo von Gades B-dur-Symphonie.
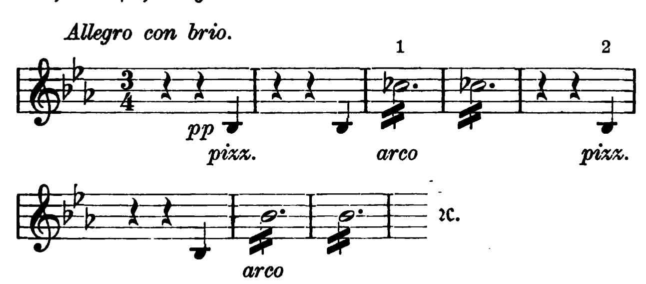




Aus dem Scherzo der C-moll-Symphonie von Beethoven.





NB. Die in dem Beethovenschen Beispiel vorkommenden kurzen Vorschlagsnoten werden mit dem zweiten Finger der rechten Hand angeschlagen; die auf den Vorschlag folgende Hauptnote aber wird dann jedesmal dadurch zum Erklingen gebracht, daß man den Finger der linken Hand, mit welchem der Vorschlag gegriffen wurde, nicht wie sonst gerade in die Höhe schnellen läßt, sondern ihn seitwärts (nach rechts hin) von der Saite hinwegreißt.
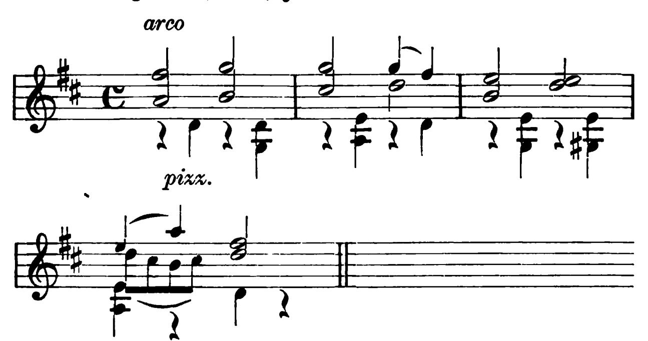
An einer Stelle im ersten Satz von Beethovens Sinfonia eroica muß man einen einzelnen Pizzicatoton unbedingt mit der linken Hand anschlagen, um das unmittelbar darauf eintretende Tremolo (pp) an der Spitze des Bogens mit Ruhe ausführen zu können:
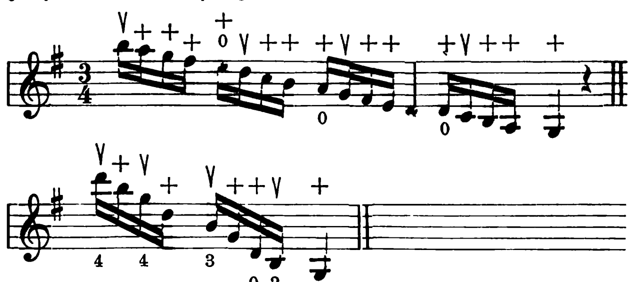


NB. Die Note b wird mit dem vierten oder dritten Finger der linken Hand angeschlagen. Der zweite Finger, welcher das b greift, muß längere Zeit auf der Saite stehen bleiben, weil das sofortige Aufheben desselben noch einen unwillkürlichen sehr störenden Pizzicatoanschlag der leeren G-Saite zur Folge haben würde.

In einem beschränkten Maße läßt sich auch Arco und Pizzicato gleichzeitig ausführen, das Pizz. dann selbst-

verständlich nur mit der linken Hand und meist mit dem vierten Finger derselben; z. B.

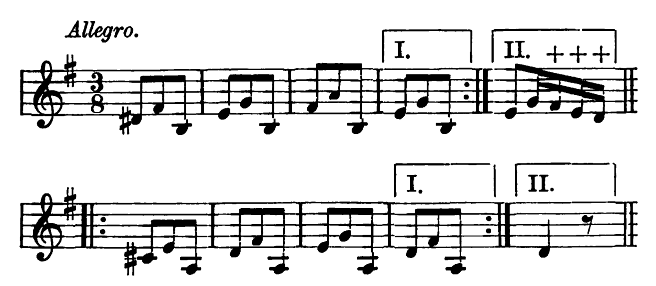


Paganini, Ernst, Bériot, Sarasate u. a. Virtuosen bringen in ihren Kompositionen oft einen sehr drollig wirkenden Effekt, welcher darin besteht, daß auf einen ganz kurz und leicht mit dem Bogen angegebenen Ton einige schnell mit den Fingern der linken Hand gerissene Töne folgen, natürlich immer nur in abwärts gehenden Skalen oder Akkorden; in aufsteigenden wäre die Ausführung unmöglich. Jede Note, die auf solche Art pizz. gespielt werden soll, bezeichnet man mit +; z. B.



NB. Jeder Pizzicatoton (+) wird hier mit demjenigen Finger angeschlagen (oder richtiger gerissen), mit welchem der unmittelbar vorhergehende Ton zu greifen ist.

Wer die Finger der linken Hand auf diese Art des Pizzicato gut eingeschult hat, den wird folgende Stelle aus Rossinis „Barbier" nicht in Verlegenheit setzen:



NB. Ohne die linke Hand zu Hilfe zu nehmen, kann man die vier Sechzehntel überhaupt kaum oder wenigstens nicht mit der dem flotten Stil und Tempo dieses Stückes angemessenen Leichtigkeit wiedergeben. Die Achtelnoten nimmt man am besten regelmäßig abwechselnd mit dem ersten und zweiten Finger der rechten Hand, wobei der erste beginnt. Von den vier Sechzehnteln wird das erste noch mit dem zweiten Finger der rechten Hand angeschlagen, die anderen drei werden mit dem dritten, zweiten und ersten Finger der linken Hand gerissen.

Sechster Abschnitt.

Verschiedene Stimmungen der Violine.

Zur Erreichung ganz besonderer Wirkungen, sowie zur Erleichterung von Griffen und Passagen, die sonst sehr schwierig oder ganz unmöglich auszuführen wären, ist von der allgemein gebräuchlichen Stimmung der vier Saiten (g $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$) in mancherlei Ausnahmefällen abgewichen worden. Die Komponisten, welche von diesem Effektmittel Gebrauch machten (schon Tartini, Nardini und deren Zeit- und Kunstgenossen thaten dies) schrieben dann immer am Anfang des Stücks die gewünschte Stimmung vor. Paganini,

der, wie vielleicht kein anderer, alle die Mittel kannte und auszunützen verstand, welche eine starke, auf den Uneingeweihten oft eine ganz verblüffende, rätselhafte Wirkung ausüben, hat sich natürlich auch der veränderten Stimmung in ausgiebiger Weise und mit enormem Erfolge bedient. Einzelne Versuche damit sind auch nach ihm noch von Ernst Bériot, Vieuxtemps u. a. gemacht worden. Jedenfalls hatte der große Pariser Violinmeister und -ästhetiker Baillot vollkommen Recht, der — obschon er selbst seinen eigenen Kompositionen häufig eine von der allgemein üblichen abweichende Stimmung zu Grunde legte — von der Normalstimmung doch sagte: „Man kann sich nie davon entfernen, ohne daß man das Bedürfnis fühlte, zu ihr zurückzukehren.“ Der einzige, dem Verfasser aus der neueren Litteratur bekannte Fall, in welchem nicht virtuosenhafte Gefallsucht, sondern eine echt künstlerische poetische Intention Veranlassung zur Modifikation der Stimmung gab, ist in Saint-Saëns' geistreichem Orchesterstück „Danse macabre“ enthalten, wo der Eintritt einer in g $\overline{d}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{es}}$ gestimmten Solovioline ganz die beabsichtigte dämonisch-groteske Wirkung hervorruft.

Siebenter Abschnitt.

Das Ueben.

Richtiges zweckmäßiges Ueben ist eigentlich an sich schon eine Kunst. Es ist die Kunst, individuelle Anlagen auf dem kürzesten und sichersten Wege, also mit dem verhältnismäßig geringsten Kraft- und Zeitaufwand, ihrer höchstmöglichen Entwickelung zuzuführen. Glücklich sind diejenigen zu preisen, welche von Kindheit an schon zu einem rationellen Ueben angehalten werden. Es sind ihrer, wie

der Glücklichen überhaupt, nur wenige. Die meisten gelangen nur nach mancherlei Um- und Irrwegen zum Ziele.

Vielleicht frommt es manchem, aus des Verfassers Erfahrungen einige Ratschläge für das Ueben zu vernehmen.

Regelmäßigkeit des Uebens ist besonders zu empfehlen. Dem angehenden Musiker gegenüber bedarf es wohl nicht erst der Ermahnung, daß er jeden Tag mehrere Stunden ernster Uebung widmen muß. Ganz genau feststellen zu wollen, wieviel Zeit man täglich auf das Ueben verwenden müsse, wäre eine thörichte und lächerliche Pedanterie. Hängt es doch zunächst ganz von der physischen und geistigen Spannkraft, die aber nicht bei allen gleich ist und auch im einzelnen Individuum nicht zu allen Zeiten unverändert auf derselben Höhe der Leistungsfähigkeit steht, von den außermusikalischen Bestrebungen, Verpflichtungen und von so mancherlei anderen Verhältnissen des Kunstjüngers ab, wie lange er im stande sei, sich speziell violinistischen Uebungen hinzugeben. Daß dies aber stets mit völlig ungeteilter Aufmerksamkeit geschehe, ist erste Hauptbedingung. Gerade weil unsere herrliche Musik eine vorwiegend auf das Empfinden wirkende, daher leicht zu Träumerei, ja Gefühlsduselei verführende Kunst ist, sollen und müssen musikalische Uebungen immer unter der Kontrolle eines hellen Verstandes stehen.

Wenn irgend möglich, beginne man in früher Morgenstunde schon mit rein technischen Uebungen unter gleicher Berücksichtigung des rechten Armes und der linken Hand. Man lasse also immer ein gewisses Pensum von Finger- und Strichübungen, Tonleitern und dergl. allem anderen vorausgehen. Für die nächste Zimmernachbarschaft unter, über und neben dem Uebenden ist dies freilich ein sehr zweifelhafter Genuß, der nicht selten zu unangenehmen Reibungen und ernsten Auseinandersetzungen Anlaß giebt zwischen dem Aktiven und den in diesem Falle wirklich „Passiven“. In solcher Notlage ist es natürlich immer noch viel besser, sich einer sogenannten „stummen Violine“ zu

bedienen, als das Ueben ganz zu unterlassen. Wer diese „stumme“ oder richtiger Studienvioline kennt, weiß auch, daß sie, wenngleich nur leise, doch tönt, und daß man mittels eines auf die Normalgeige gesetzten schweren, fest an den Steg anschließenden *Dämpfers* (ital. sordino) fast denselben Effekt erreichen kann. Zu dem einen oder anderen dieser beiden Auskunftsmittel soll man aber nur dann seine Zuflucht nehmen, wenn eine unabweisbare Notwendigkeit treibt. Tonbildungs- und dergleichen Studien können nur ersprießlich sein, wenn sie auf einer *vollklingenden* Geige unternommen werden.

Technische Uebungen der verschiedensten Art sind wohl immer bis zu einem gewissen Grade leichter Ermüdung, nie aber bis zu völliger Erschöpfung zu treiben. Die Bauernmaxime „Viel hilft viel“ kann hier nicht Anwendung finden. Schon manches vielverheißende Talent ist durch unmäßig forciertes Ueben zu Grunde gegangen. Dies soll denen zur Warnung gesagt sein, die durch Feuereifer, Ehrgeiz, sprühendes Temperament zu Ausschreitungen solcher Art hinneigen. Anderen dagegen, denen es nicht an Talent, wohl aber an Energie und Fleiß fehlt, muß mit eindringlicher Schärfe vorgehalten werden, *daß ein jeder die Verpflichtung hat, die ihm von der Natur verliehenen Gaben durch rastloses Mühen und Streben bis zur größten Vollkommenheit auszubilden.* Ist es nicht eine beschämende, demütigende Empfindung, ja beinahe ein moralischer Defekt, wenn sich jemand sagen muß, daß er die positive Leistungsfähigkeit eines anderen, von Natur minder Begabten mit etwas Fleiß gar leicht ebenfalls hätte erreichen oder gar überholen können? Ohne ausdauernden Fleiß ist noch keiner zu wirklicher Bedeutung gelangt. Unsere großen und größten Meister haben auch darin glänzendste Beispiele gegeben.

Freilich ist alles Technische nur Mittel zum Zweck, Be-
rschung der Technik allein ist noch nicht wahre, höchste
stlerschaft; diese aber ist auch ohne jene nicht denkbar.

Möge man darum sein musikalisches Tagewerk mit technischen Exerzitien beginnen, dann nach einer kleinen Ruhepause zu anderen, mit den Fingern zugleich Geist und Seele in Aktivität setzenden Studien übergehen, bei denen es also auch auf Ausbildung in der Vortragskunst abgesehen ist. Als Unterlage für derlei Studien soll derjenige, dem hierin nicht ein Lehrer oder erfahrener Ratgeber zur Seite steht, solche Stücke wählen, welche wohl allenfalls bis an die Grenze seines wirklichen (nicht eingebildeten) technischen Könnens gehen, diese aber nicht überschreiten dürfen.

In allen Stücken giebt es Stellen von sehr ungleicher Schwierigkeit. Es wäre daher ganz verkehrt, wollte man ein Stück so oft von Anfang bis zu Ende durchspielen, bis alle Schwierigkeiten desselben vollkommen überwunden sind. Ein ein- bis zweimaliges Durchspielen, unter Umständen auch bloßes aufmerksames Durchlesen ist hinreichend, um die Hauptschwierigkeiten zu erkennen. Diese müssen nun speziell, erst langsam, nach und nach schneller, jedenfalls so lange geübt werden, bis man es dahin gebracht hat, über jede einzelne derselben glatt und sogar mit einer gewissen Mühelosigkeit hinwegzukommen. Zur schnelleren Erreichung dieses Zweckes wird es oftmals sehr förderlich sein, wenn man auf früher schon geübte, dem jeweiligen Spezialfall angemessene Etüden wieder zurückgreift.

Werke aus der Orchester- und Kammermusiklitteratur enthalten übrigens sehr zahlreiche Stellen, die an sich selbst so vorzügliche Finger- bezw. Strichübungen abgeben, wie sie der erfahrenste Geigenpädagog nicht besser erfinden kann. Stellen dieser Art (einige davon wurden in den vorhergehenden Abschnitten gelegentlich schon zitiert) soll man gehörig ausnützen und gleich für einige Zeit auf sein tägliches Uebungsrepertoire setzen.

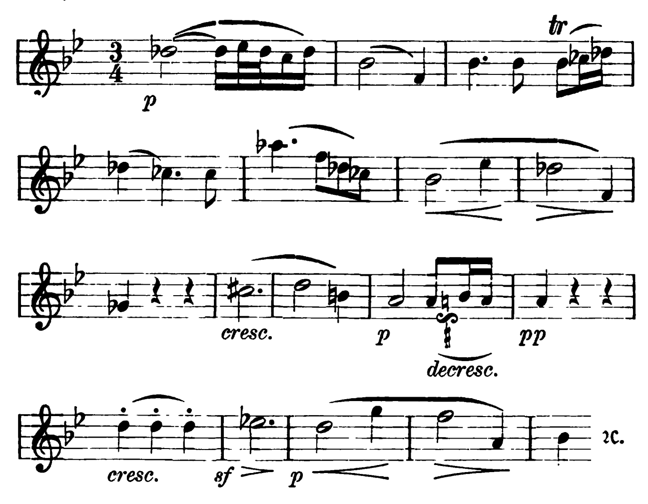
Junge Geiger, denen eine vollkommene Selbständigkeit und reiche Erfahrung noch abgeht, thun wohl daran, sich hauptsächlich solcher Ausgaben zu bedienen, in welchen sie

genaue Vorschriften für Fingersatz und Bogenstrich vorfinden. Dies soll sie aber zum eigenen Nachdenken mehr anregen, als davon zurückhalten. Es ist sehr lehrreich und bei der Wohlfeilheit aller nachdruckfreien Werke mit geringen materiellen Opfern durchführbar, die oft sehr wesentlich voneinander abweichenden Bezeichnungsarten der verschiedenen Herausgeber eines und desselben Werkes miteinander und wenn möglich auch mit der, aller technischen Zurichtung baren Originalausgabe kritisch zu vergleichen. Durch solche Studien gewinnt der denkende junge Violinist am ehesten und sichersten die Befähigung, eine praktische Einteilung des Fingersatzes und Bogenstrichs, deren die meisten neueren Werke fast ganz ermangeln, selbst finden zu lernen. In der jüngsten Vergangenheit und in der Gegenwart haben die bedeutendsten Komponisten auf die Geigentechnik nur eben so weit Rücksicht genommen, als gerade nötig ist, um nicht etwas absolut Unmögliches zu verlangen. Doch auch bei älteren Autoren stößt man oft genug auf Stellen, die bezüglich der Auffindung eines zuverlässigen, praktischen Fingersatzes und einer günstigen Bogeneinteilung manchmal nicht unerhebliche Schwierigkeiten bieten. Hierfür überall zutreffende Regeln aufzustellen wäre eine gewiß interessante, aber so umfangreiche Aufgabe, daß auch nur an den Versuch einer Lösung derselben hier schon deshalb nicht gedacht werden kann, weil dazu eine ungeheure Anzahl von Notenbeispielen zur Illustration aller speziellen Fälle erforderlich sein würde. Es soll hier nur einiges gesagt und gezeigt werden, wodurch der Dilettant, wie der angehende Fachmann vielleicht angeleitet werden kann, in ähnlichen Fällen selbst das Richtige zu finden.

Im allgemeinen dürfte es minder schwer sein, selbst für ziemlich komplizierte Stellen einen leidlichen Fingersatz auszumitteln, als die vom Komponisten vorgezeichneten Bogenstriche immer so einzurichten, daß sie ohne Schädigung der Intention des Autors vom Spieler mit möglichster Bequemlichkeit und vor allem mit voller Gewähr für Er-
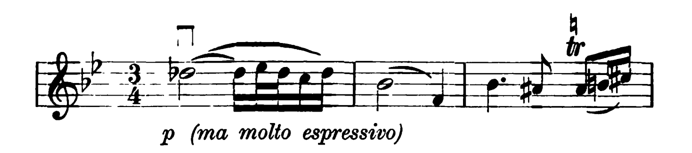
reichung der beabsichtigten Wirkung ausgeführt werden können.

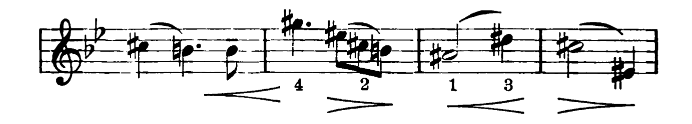
Bei Gesangstellen zeichnet der Komponist oft über mehrere Takte reichende Bindebogen, die, wenn man sie buchstäblich nehmen wollte, die freie Entfaltung eines schönen, auch im mezza voce oder piano einer gewissen Fülle und Ausdrucksfähigkeit nicht entbehrenden Tones sehr behindern oder ganz unmöglich machen würden. Man darf dann getrost den Strich noch vor dem Ende des vorgeschriebenen Bindebogens wechseln, wenn man nur bemüht ist, den Eintritt des Strichwechsels möglichst wenig hören zu lassen. Davon für hundert und tausend ähnliche Fälle nur ein Beispiel, welches zugleich für die Nützlichkeit der an passender Stelle anzubringenden enharmonischen Verwechselung einen Beleg giebt. Im Adagio der populärsten Beethovenschen Sonate op. 24 schreibt der Meister:

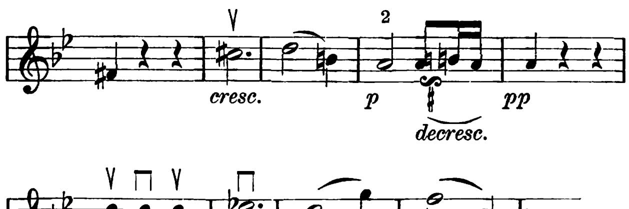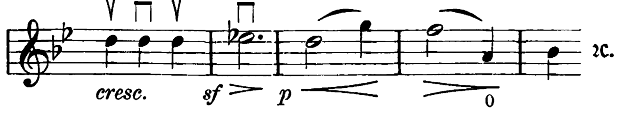


In Anbetracht des sehr langsamen Tempos sind die Bindungen teilweise zu lang, um die herrliche Cantilene

ausdrucksvoll genug und namentlich die vorgeschriebenen Schwellungen mit der nötigen Intensität zur Geltung bringen zu können. Vom vierten bis achten Takte wird man, sobald man Fis-dur statt Ges-dur denkt, von selbst zu einem in jeder Hinsicht günstigen Fingersatz veranlaßt, auf welchen man in Ges-dur vielleicht nicht sogleich verfallen würde. Wenn Beethoven über die drei Viertelnoten d im dreizehnten Takt drei Punkte und einen Bogen setzte, so hat diese Bezeichnung hier genau dieselbe Bedeutung wie die gleiche Schreibweise für das Klavier (nicht ganz legato und nicht ganz staccato; mit weichem Anschlag). Der Geiger kann diese Spielweise ganz ebensogut imitieren, wenn er jeder Note einen besonderen Strich giebt, wie wenn er alle drei Noten auf einen Strich nimmt. Um aber das bis zum nächsten (vierzehnten) Takt andauernde, in einem sforzando gipfelnde cresc. wirksam genug herauszubringen, dürfte es ganz besonders bei Aufführung des Stückes in einem größeren Raum entschieden vorzuziehen sein, daß man jedes der drei d mit einem eigenen Strich (das letzte derselben mit ganzem Bogen) nehme. Es würde also die ganze zitierte Periode auf folgende Art gespielt dem Geiste des Stückes vielmehr entsprechen als eine allzu peinliche, sich strengstens an den Buchstaben haltende Beobachtung aller vom Autor selbst nur mehr in großen Zügen gegebenen Vorschriften.
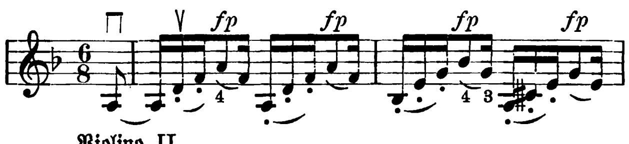


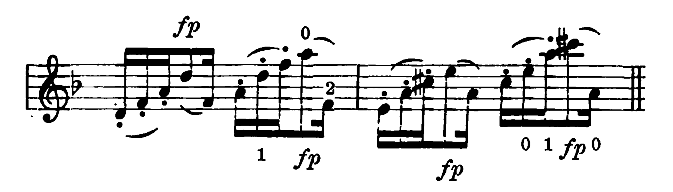




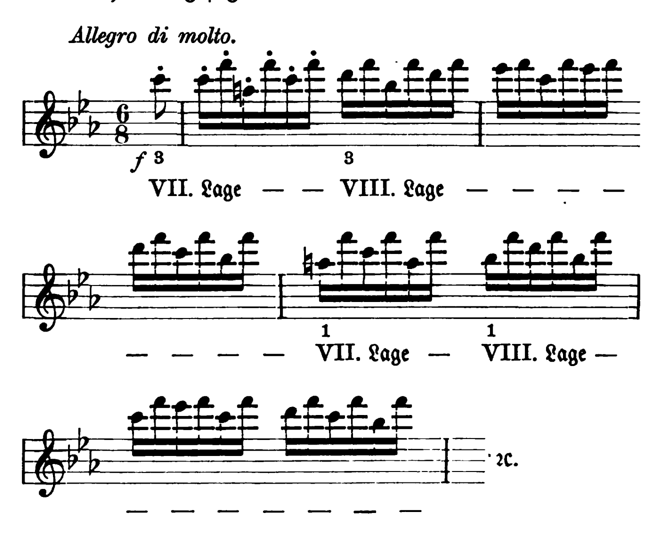


So darf es auch nicht immer als eine Sünde wider den heiligen Geist angesehen werden, wenn man gelegentlich am rechten Orte selbst in den Werken unserer klassischen Meister einmal eine mehr moderne Strichart anbringt, zumal wenn man die Ueberzeugung hat, die Intention des Autors damit viel eher zu verwirklichen, als es von seiten seiner geigenden Zeitgenossen geschehen konnte. An einem Beispiel von Mozart (S. 122) wurde schon gezeigt, wie der zu dieses Meisters Zeit gewiß noch gar nicht bekannte Saltatostrich in seinen Werken da, wo leichte Grazie und prickelnder Humor vorherrschend sind, doch recht gut zu brauchen, ja nach unserem heutigen Geschmack gar nicht zu entbehren ist. Für die folgende, ebenfalls einem Mozartschen Meisterwerke (dem Finale des D-moll-Streichquartetts) entnommene Stelle giebt es, mit Rücksicht auf den der synkopierten Note jedesmal zuerteilten starken Accent, sicher keine angemessenere Strichart als das am Frosch leicht geworfene Staccato:
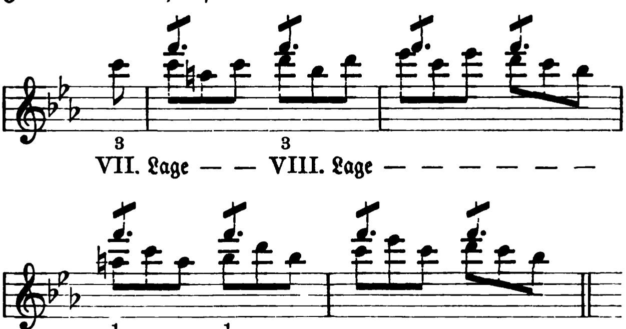




Um bei Mozart zu bleiben, soll sogleich noch eines in technischer Hinsicht sehr interessanten Falles, nämlich einer Stelle aus dem Es-dur-Streichquintett gedacht werden, für die es meines Erachtens keinen besseren Fingersatz giebt als den hier beigefügten:



Man wird sich mit diesem, auf den ersten Blick vielleicht absonderlich erscheinenden Fingersatz sicher befreunden, sobald man die ganze Stelle als zerlegte (gebrochene) Doppelgriffe auffaßt und in Erwägung zieht, daß dadurch noch der in technischer und ästhetischer Hinsicht nicht zu unterschätzende
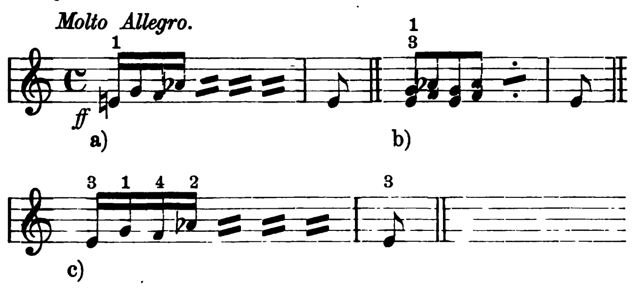
Vorteil eines ganz gleichmäßig durchgeführten Saitenwechsels gewonnen wird; also:



NB. Natürlich müssen die Saiten quintenrein sein und die Finger hier, in Anbetracht der hohen Lage, sehr fest zugreifen.

Beiläufig sei bemerkt, daß im zweiten Teile desselben Satzes die gleiche Stelle eine Quinte tiefer (also in Es-dur) wiederkehrt und genau mit demselben Fingersatz, selbstverständlich aber nicht in der VII. und VIII., sondern in der III. und IV. Lage zu spielen ist.

Mit derselben Maxime kommt man auch über eine Stelle in der zweiten Violinstimme zu Dvořáks reizendem Terzett für zwei Violinen und Viola (op. 74) sehr leicht hinweg:



Auf gewöhnliche Art (a) gespielt ist diese Stelle eine ausgezeichnete Fingerübung, aber mit Rücksicht auf das

vom Komponisten vorgeschriebene „Molto Allegro“ und „*ff*“ doch recht schwer. Sieht man dagegen die kleinen Terzen $\frac{g}{e}$ $\frac{as}{f}$ als Doppelgriffe an (b) und spielt man diese gebrochen (c), so ist bei nur einigermaßen geschultem Handgelenk wohl jede Gefahr des Mißlingens ausgeschlossen.

Die mancherlei in diesem Werkchen angeführten, größtenteils der Kammer- und Orchestermusik entlehnten Beispiele werden hoffentlich junge Geiger dazu anregen, ihre Studien nicht auf die bloßen Schul- und Etüdenwerke zu beschränken, sondern auch auf das Gebiet der recht eigentlich praktischen Bethätigung im musikalischen Leben auszudehnen. Wer sich ernstlich vornimmt, alles, was er, seiner eigenen freien Wahl folgend, spielen will, oder, durch äußere Verhältnisse genötigt, spielen muß, auch stets im rechten Geiste zu erfassen und technisch auf das sorgfältigste auszuarbeiten, der wird immer vollauf zu thun haben, und fast überall, gar oft auch da, wo er es kaum vermutet, wird sich ihm Gelegenheit bieten, zu lernen. Möge solche Gelegenheit stets nach Möglichkeit ausgenützt werden!

Namen- und Sachregister.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Dreizehnte Auflage. Mit 103 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Baustofflehre. Von Walther Lange. Mit 162 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Beleuchtung s. Heizung.

Bergbaukunde. Von G. Köhler. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 224 Abbildungen. 1898. 4 Mark.

Bergsteigen. — Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele für die deutsche Jugend. Von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bibliothekslehre mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen. Neubearbeitung von Dr. Julius Petzholdts Katechismus der Bibliothekenlehre von Dr. Arnim Gräsel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mark 50 Pf.

Bienenkunde und Bienenzucht. Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bierbrauerei. Hilfsbüchlein für Brauereipraktiker und Studierende von M. Krandauer. Mit 42 Abbildungen. 1898. 4 Mark.

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von Rudolf Maison. Mit 63 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Bleicherei s. Wäscherei rc.

Bleichsucht s. Blutarmut.

Blumenzucht s. Ziergärtnerei.

Blutarmut und Bleichsucht. Von Dr. med. Herm. Peters. Zweite Auflage. Mit zwei Tafeln kolorierter Abbildungen. 1885. 1 Mark 50 Pf.

Blutgefäße s. Herz.

Blutvergiftung s. Infektionskrankheiten.

Börsen- und Bankwesen. Auf Grund der Bestimmungen des neuen Börsen- und Depotgesetzes bearbeitet von Georg Schweitzer. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Bossieren s. Liebhaberkünste.

Botanik, allgemeine. Zweite Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Dr. E. Dennert. Mit 260 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Botanik, landwirtschaftliche. Von Karl Müller. Zweite Auflage, vollständig umgearbeitet von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Brandmalerei s. Liebhaberkünste.

Briefmarkenkunde und Briefmarkensammelwesen. Von V. Suppantschitsch. Mit 1 Porträt und 7 Textabbildungen. 1895. 3 Mark.

Bronzemalerei s. Liebhaberkünste.

Buchbinderei. Von Hans Bauer. Mit 97 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Buchdruckerkunst. Von A. Waldow. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 43 Abbildungen und Tafeln. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, kaufmännische. Von Oskar Klemich. Fünfte, durchgesehene Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, landwirtschaftliche. Von Prof. Dr. K. Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Bürgerliches Gesetzbuch s. Gesetzbuch.

Chemie. Von Prof. Dr. H. Hirzel. Siebente, vermehrte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1894. 4 Mark.

Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. G. Heppe. 1880. 2 Mark.

Cholera s. Infektionskrankheiten.

Chronologie. Mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten von Dr. Adolf Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Citatenlexikon. Sammlung von Citaten, Sprichwörtern, sprichwörtlichen Redensarten und Sentenzen von Daniel Sanders. Mit dem Bildnis des Verfassers. 1898. Einfach gebunden 6 Mark, in Geschenkeinband 7 Mark.

Correspondance commerciale par J. Forest. D'après l'ouvrage de même nom en langue allemande par C. F. Findeisen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Dampfkessel, Dampfmaschinen und andere Wärmemotoren. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 268 Abbildungen und 13 Tafeln. 1897. 4 Mark 50 Pf.

Darmerkrankungen s. Magen u. s. w.

Darwinismus. Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 Abbildungen und 1 Tafel. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Delftermalerei s. Liebhaberkünste.

Differential- und Integralrechnung. Von Franz Bendt. Mit 39 Figuren. 1896 3 Mark.

Diphtherie s. Infektionskrankheiten.

Dogmatik. Von Prof. Dr. Georg Runze. 1897. 4 Mark.

Drainierung und Entwässerung des Bodens. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. Von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1899. 4 Mark.

Droguenkunde. Von Dr. G. Heppe. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Dysenterie s. Infektionskrankheiten.

Einjährig-Freiwillige. — Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstleutnant z. D. Moritz Exner. Zweite Auflage. 1897. 2 Mark.

Eissegeln und Eisspiele s. Wintersport.

Elektrochemie. Von Dr. Walther Löb. Mit 43 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 256 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Entwässerung s. Drainierung.

Ethik. Von Friedrich Kirchner. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 1898. 3 Mark.

Fahrkunst. Gründliche Unterweisung für Equipagenbesitzer und Kutscher über rationelle Behandlung und Dressur des Wagenpferdes, Anspannung und Fahren. Von Friedrich Hamelmann. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 21 Abbildungen. 1885. 4 Mark 50 Pf.

Familienhäuser für Stadt und Land als Fortsetzung von „Villen und kleine Familienhäuser". Von G. Aster. Mit 110 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 6 in den Text gedruckten Figuren. 1898. 5 Mark.

—— s. auch Villen.

Farbenlehre. Von Ernst Berger. Mit 40 Abbildungen und 8 Farbentafeln. 1898. 4 Mark 50 Pf.

Färberei und Zeugdruck. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Farbwarenkunde. Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Feldmeßkunst. Von Dr. C. Pietsch. Sechste Auflage. Mit 75 in den Text gedruckten Abbildungen. 1897. 1 Mark 80 Pf.

Feuerlösch- und Feuerwehrwesen von Rudolf Fried. Mit 217 Abbildungen. 1899. 4 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei s. Lustfeuerwerkerei.
Fieber s. Infektionskrankheiten.
Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Sechste, verbesserte Auflage. 1898. 2 Mark.
Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.
Flachsbau und Flachsbereitung. Von R. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.
Flecktyphus s. Infektionskrankheiten.
Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser von Maximilian Schwedler. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. 1897. 2 Mark 50 Pf.
Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.
Frau, das Buch der jungen. Von Dr. med. H. Burckhardt. Fünfte, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.
Frauenkrankheiten, ihre Entstehung und Verhütung. Von Dr. med. Wilhelm Huber. Vierte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 4 Mark.
Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. Zweite, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark.
Fuß s. Hand.
Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.
Gartenbau s. Nutz-, Zier-, Zimmergärtnerei, Rosenzucht und Obstverwertung.
Gebärdensprache s. Mimik.
Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Achte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. G. Pietsch. 1897. 1 Mark 50 Pf.
Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.
Geisteskrankheiten. Geschildert für gebildete Laien von Dr. med. Theobald Günz. 1890. 2 Mark 50 Pf.
Geldschrankbau s. Schlosserei I.
Gemäldekunde. Von Dr. Th. v. Frimmel. Mit 28 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.
Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.
Genickstarre s. Infektionskrankheiten.
Geographie. Von Karl Arenz. Fünfte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Prof. Dr. Fr. Traumüller und Dr. O. Hahn. Mit 69 Abbildungen. 1899. 3 Mark 50 Pf.
Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 113 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.
Geographische Verbreitung der Tiere s. Tiere u. s. w.
Geologie. Von Dr. Hippolyt Haas. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 157 Abbildungen und 1 Tafel. 1898. 3 Mark.
Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.
Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.
Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.
Geschichte, allgemeine, s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.
Gesetzbuch, Bürgerliches, nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.
Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
Gicht und Rheumatismus. Von Dr. med. Arnold Pagenstecher. Dritte, umgearbeitete Auflage. Mit 12 Abbildungen. 1889. 2 Mark.
Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.
Glasmalerei s. Porzellanmalerei und Liebhaberkünste.
Glasradieren s. Liebhaberkünste.
Gobelinmalerei s. Liebhaberkünste.
Gravieren s. Liebhaberkünste.
Haare s. Haut.
Hand und Fuß. Ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Verhütung nebst Heilung von Dr. med. J. Albu. Mit 30 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.
Handelsgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1897. 2 Mark.
Handelsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.
Handelsrecht, deutsches, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche von Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.
Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.
Haut, Haare, Nägel, ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Heilung nebst einem Anhang über Kosmetik von Dr. med. H. Schultz. Vierte Aufl., neu bearbeitet von Dr. med. E. Vollmer. Mit 42 Abbild. 1898. 2 Mark 50 Pf.
Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.
Heilgymnastik. Von Dr. med. H. A. Ramdohr. Mit 115 Abbildungen. 1893. 3 Mark 50 Pf.
Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 209 Abbildungen. 1897. 4 Mark.
Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Sechste Auflage, neu bearbeitet von Moriz von Weittenhiller. Mit 238 Abbildungen. 1898. 2 Mark.
Herz, Blut- und Lymphgefäße. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 49 Abbildungen. 1890. 3 Mark.
Holzmalerei, -schlägerei s. Liebhaberkünste.
Hornschlägerei s. Liebhaberkünste.
Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.
Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Hüttenkunde, allgem. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbild. 1877. 4 Mark 50 Pf.
Infektionskrankheiten. Von Dr. med. H. Dippe. 1896. 3 Mark.
Influenza s. Infektionskrankheiten.
Intarsiaschnitt s. Liebhaberkünste.
Integralrechnung s. Differential- und Integralrechnung.
Invaliditäts- und Altersversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.
Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.
Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. 1 Mark 50 Pf.
Kaltes Fieber s. Infektionskrankheiten.

Kehlkopf, der, im gesunden und erkrankten Zustande. Von Dr. med. C. L. Merkel. Zweite Auflage, bearbeitet von Sanitätsrat Dr. med. O. Heinze. Mit 33 Abbildungen. 1896. 3 Mark 50 Pf.

Kellerwirtschaft s. Weinbau.

Kerbschnitt s. Liebhaberkünste.

Keuchhusten s. Infektionskrankheiten.

Kind, das, und seine Pflege. Von Dr. med. L. Fürst. Fünfte, umgearbeitete und bereicherte Aufl. Mit 129 Abbild. 1897. 4 Mark 50 Pf.

Kindergärtnerei, praktische. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.

Kirchengeschichte. Von Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Klavierspiel. Von Fr. Taylor. Deutsche Ausgabe von Math. Stegmayer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.

Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge von L. Köhler. Fünfte Auflage. 1886. 5 Mark.

Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Kompositionslehre. Von J. C. Lobe. Sechste Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1895. 2 Mark.

Korkarbeit s. Liebhaberkünste.

Korrespondenz, kaufmännische, in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Fünfte, vermehrte Auflage, zum dritten Male bearbeitet von Franz Hahn. 1898. 2 Mark 50 Pf.

—— —— in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.

Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Krankenpflege im Hause. Von Dr. med. Paul Wagner. Mit 71 Abbildungen. 1896. 4 Mark.

Krankenversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Kriegsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Titelbild und 175 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Krupp s. Infektionskrankheiten.

Kulturgeschichte. Von J. J. Honegger. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 2 Mark.

Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Lederschnitt s. Liebhaberkünste.

Liebhaberkünste. Von Wanda Friedrich. Mit 250 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Litteraturgeschichte, allgemeine. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Siebente, verbesserte Auflage von Dr. Gotthold Klee. 1896. 2 Mark.

Logarithmen. Von Prof. Max Meyer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 3 Tafeln und 7 in den Text gedruckten Abbildungen. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Logik. Von Friedr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Lunge. Ihre Pflege und Behandlung im gesunden und kranken Zustande. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Achte Auflage. Mit 43 Abbildungen. 1895. 3 Mark.

Lungenentzündung s. Infektionskrankheiten.

Lungenschwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Lustfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von C. A. von Nida. Mit 124 Abbild. 1883. 2 Mark.

Lymphgefäße s. Herz.

Magen und Darm, die Erkrankungen des. Für den Laien gemeinverständlich dargestellt von Dr. med. E. v. Sohlern. Mit 2 Abbildungen und 1 Tafel. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Malaria s. Infektionskrankheiten.

Malerei. Von Karl Raupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 Abbildungen und 4 Tafeln. 1898. 3 Mark.
—— s. auch Liebhaberkünste, Porzellan- und Glasmalerei.

Mandelentzündung s. Infektionskrankheiten.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Masern s. Infektionskrankheiten.

Massage und verwandte Heilmethoden. Von Dr. med. E. Preller. Mit 78 Abbildungen. 1889. 3 Mark 50 Pf.

Mechanik. Von Ph. Huber. Sechste Auflage, den Fortschritten der Technik entsprechend neu bearbeitet von Walther Lange. Mit 196 Abbildungen. 1897. 3 Mark 50 Pf.

Meereskunde, allgemeine, von Johannes Walther. Mit 72 Abbildungen und einer Karte. 1893. 5 Mark.

Metallätzen, -schlagen, -treiben s. Liebhaberkünste.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbild. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbild. 1884. 3 Mark.

Milzbrand s. Infektionskrankheiten.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralbrunnen und -bäder. Ein Handbuch für Kurgäste. Von Dr. med. E. Heinrich Kisch. 1879. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Münzkunde. Von H. Dannenberg. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Mumps s. Infektionskrankheiten.

Musik. Von J. C. Lobe. Sechsundzwanzigste Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Musterschutz s. Patentwesen.

Mythologie. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Nägel s. Haut.

Nagelarbeit s. Liebhaberkünste.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nervosität. Von Dr. med. Paul Möbius. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Fünfte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1900. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 63 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Obstbau s. Nutzgärtnerei.

Obstverwertung. Anleitung zur Behandlung und Aufbewahrung des frischen Obstes, zum Dörren, Einkochen und Einmachen, sowie zur Wein-, Likör-, Branntwein- und Essigbereitung aus den verschiedensten Obst- und Beerenarten von Johannes Wesselhöft. Mit 45 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Ohr. Von Dr. med. Richard Hagen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 45 Abbildungen. 1883. 2 Mark 50 Pf.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von C. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Pädagogik. Von Friedrich Kirchner. 1890. 2 Mark.

Pädagogik, Geschichte der. Von Friedrich Kirchner. 1899. 3 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Patentwesen, Muster- und Warenzeichenschutz von Otto Sack. Mit 3 Abbildungen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von M. Kleiber. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Dr. J. Blaas. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 86 Abbildungen. 1898. 3 Mark.

Pflanzen, die leuchtenden, s. Tiere und Pflanzen u. s. w.

Pflanzenmorphologie, vergleichende, von Dr. E. Dennert. Mit über 600 Einzelbildern in 506 Figuren. 1894. 5 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Vierte, durchgesehene Aufl. 1897. 3 Mark.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. J. Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Dr. G. Scheve. Achte Auflage. Mit Titelbild und 18 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Physik. Von Dr. J. Kollert. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 273 Abbildungen. 1895. 4 Mark 50 Pf.

Physik, Geschichte der, von Dr. E. Gerland. Mit 72 Abbild. 1892. 4 Mark.

Physiologie des Menschen, als Grundlage einer naturgemäßen Gesundheitslehre. Von Dr. med. Friedrich Scholz. Mit 58 Abbildungen. 1882. 3 Mark.

Planetographie von Dr. O. Lohse. Mit 15 Abbild. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Pocken s. Infektionskrankheiten.

Poetik, deutsche. Von Dr. J. Minckwitz. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 121 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Psychologie. Von Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Punzieren s. Liebhaberkünste.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Rachenbräune s. Infektionskrankheiten.

Radfahrsport. Von Dr. Karl Biesendahl. Mit 1 Titelbild und 104 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Dr. C. Pietsch. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1898. 1 Mark 80 Pf.

Rebenkultur s. Weinbau.

Rechenkunst s. Arithmetik.

Rechtschreibung, neue deutsche. Von Dr. G. A. Saalfeld. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Fünfte Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten rc., sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reich, das Deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei.

Reitkunst in ihrer Anwendung auf Campagne-, Militär- und Schulreiterei. Von Adolf Kästner. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 71 in den Text gedruckten und 2 Tafeln Abbildungen. 1892. 6 Mark.

Rheumatismus s. Gicht und Infektionskrankheiten.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893. 9 Mark, in Pergamenteinband 12 Mark.

Rose s. Infektionskrankheiten.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lambert. Mit 70 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Röteln s. Infektionskrankheiten.

Rotlauf s. Infektionskrankheiten.

Rotz s. Infektionskrankheiten.

Rückfallfieber s. Infektionskrankheiten.

Ruder- und Segelsport. Von Otto Gusti. Mit 66 Abbildungen und einer Karte. 1898. 4 Mark.

Ruhr s. Infektionskrankheiten.

Säugetiere, Vorfahren der, in Europa von Albert Gaudry. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 40 Abbildungen. 1891. 3 Mark.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Elfte Auflage. 1895. 2 Mark.

Scharlach s. Infektionskrankheiten.

Schlitten-, Schlittschuh- und Schneeschuhsport s. Wintersport.

Schlosserei. Von Julius Hoch. Erster Teil (Beschläge, Schloßkonstruktionen und Geldschrankbau). Mit 256 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

—— Zweiter Teil (Bauschlosserei). Mit 288 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

Schnitzerei s. Liebhaberkünste.

Schnupfen s. Infektionskrankheiten.

Schreibunterricht. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Zweite Auflage. Mit 111 Abbildungen. 1897. 2 Mark.

Schwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Segelsport s. Ruder- und Segelsport.

Sinne und Sinnesorgane der niederen Tiere von E. Jourdan. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 48 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Sittenlehre s. Ethik.

Skrofulose s. Infektionskrankheiten.

Sozialismus, moderner. Von Max Haushofer. 1896. 3 Mark.

Sphragistik s. Urkundenlehre.

Spinnerei, Weberei und Appretur. Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Spitzpocken s. Infektionskrankheiten.

Sprache und Sprachfehler des Kindes. Gesundheitslehre der Sprache für Eltern, Erzieher und Aerzte. Von Dr. med. Hermann Gutzmann. Mit 22 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Vierte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nebderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Sprichwörter s. Citatenlexikon.

Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.

Starrkrampf s. Infektionskrankheiten.

Statik. Mit gesonderter Berücksichtigung der zeichnerischen und rechnerischen Methoden von Walther Lange. Mit 284 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Steinätzen, -mosaik s. Liebhaberkünste.

Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Prof. H. Krieg. Zweite, vermehrte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Stereometrie. Mit einem Anhange über Kegelschnitte sowie über Maxima und Minima, begonnen von Richard Schurig, vollendet und einheitlich bearbeitet von Ernst Riedel. Mit 159 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Stilarten s. Baustile.

Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nebderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Stimme, Gymnastik der, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Von Oskar Guttmann. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1890. 5 Mark.

Strahlenpilzkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Technologie, mechanische. Von A. v. Ihering. Mit 163 Abbild. 1888. 4 Mark.

Teichwirtschaft s. Fischzucht.

Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.

Tiere, geographische Verbreitung der, von E. L. Trouessart. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 2 Karten. 1892. 4 Mark.

Tiere und Pflanzen, die leuchtenden, von Henri Gadeau de Kerville. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 28 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Tollwut s. Infektionskrankheiten.

Ton, der gute, und feine Sitte. Von Eufemia v. Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1895. 2 Mark.

Trichinenkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.

Trigonometrie. Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.

Tuberkulose s. Infektionskrankheiten.

Turnkunst. Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.

Unfallversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.

Unterleibsbrüche. Von Dr. med. Fr. Ravoth. Zweite Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1886. 2 Mark 50 Pf.

Unterleibstyphus s. Infektionskrankheiten.

Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Fr. Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Ventilation s. Heizung.

Verfassung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.

Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.

Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Hippolyt Haas. Mit 178 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. Siebente Auflage. 1899. 5 Mark. (Fortsetzung dazu s. Familienhäuser für Stadt und Land.)

Vögel, der Bau der, von William Marshall. Mit 229 Abbildungen. 1895. 7 Mark 50 Pf.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbild. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Von Hugo Schober. Fünfte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. Ed. O. Schulze. 1896. 4 Mark.

Vortrag, mündlicher, s. Redekunst.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Von E. Schick. Sechste Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Warenzeichenschutz s. Patentwesen.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Wasserkur und ihre Anwendungsweise. Von Dr. med. E. Preller. Mit 38 Abbildungen. 1891. 3 Mark 50 Pf.

Wechselfieber s. Infektionskrankheiten.

Weberei s. Spinnerei.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Checkgesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau, Rebenkultur und Weinbereitung. Von Fr. Jak. Dochnahl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Anhange: Die Kellerwirtschaft. Von A. v. Babo. Mit 55 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Dr. Theodor Flathe. Dritte Auflage. Mit 6 Stammtafeln und einer tabellarischen Uebersicht. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Windpocken s. Infektionskrankheiten.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Zähne. Von Dr. med. H. Klencke. Zweite Auflage. Mit 39 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Zeugdruck s. Färberei.

Ziegenpeter s. Infektionskrankheiten.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, sowie über Blumenzucht von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbild. 1890. 2 Mark.

Zoologie. Von Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes nebst Schlagwortregister stehen auf Wunsch kostenfrei zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig

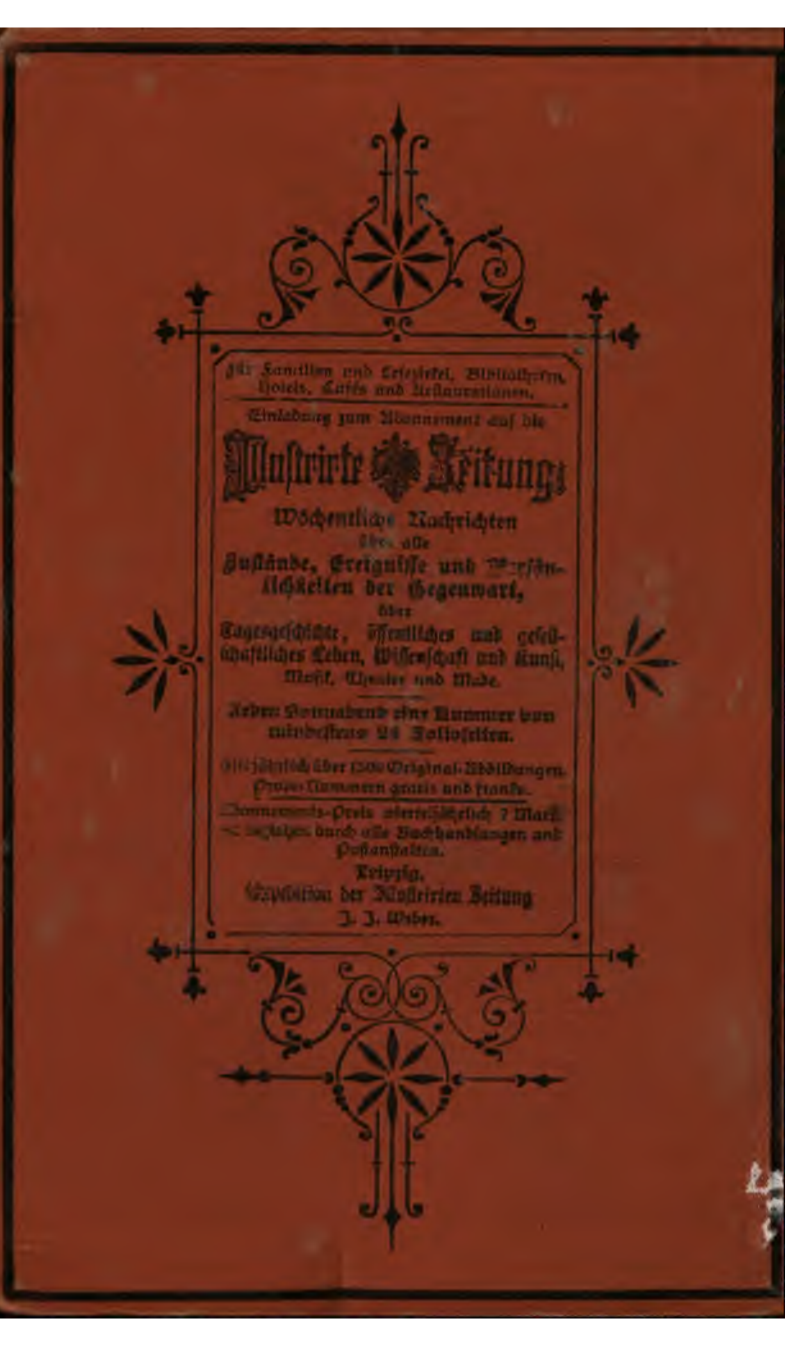
Reudnitzerstrasse 1—7.

(August 1899.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.




Mus 358.127
Katechismus der Violine und der Vio
Loeb Music Library BCV
3 2044 041 073 61


Für Familien und Lesezirkel, Bibliotheken, Hotels, Cafés und Restaurationen.
Einladung zum Abonnement auf die
Illustrirte Zeitung:
Wöchentliche Nachrichten
über alle
Zustände, Ereignisse und Persönlichkeiten der Gegenwart,
über
Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode.
Jeden Sonnabend eine Nummer von mindestens 24 Folioseiten.
Probe-Nummern gratis und franko.
Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.
Leipzig.
Expedition der Illustrirten Zeitung
J. J. Weber.